

# مهرجان القراءة للجميع

الأعمال الخاصة

مكتبة

الأسرة

1999

## النقد الأدبي

د. هدى وصفى

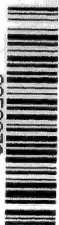


الهيئة المصرية  
العامة للكتاب

لوحدة انتشار الأعمال: قاعات



Bibliotheca Alexandrina



0050979



النقد الأدبي



# النقد الأدبي

تأليف: ب. بروئل / د. ماديلينا / و. ديكوتي / ج. م. جليكسون

ترجمة: د. هادي زكي





## مهرجان القراءة للجميع ٩٩

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الخاصة)

النقد الأدبي

تأليف: ب. برونل / د. ماديلينا / د. كوتى / ج. م. جليكسون

ترجمة: د. هدى وصلى

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: هيئة الكتاب

الغلاف

والإشراف الفني:

الفنان: محمود الهندي

المشرف العام:

د. سمير سرحان

## على سبيل التقديم

---

وتمضى قافلة «مكتبة الأسرة» طموحة منتصرة كل عام،  
وها هي تصدر لعامها السادس على التوالى برعاية كريمة  
من السيدة سوزان مبارك تحمل دائماً كل ما يثرى الفكر  
والوجدان ... عام جديد ودورة جديدة واستمرار لإصدار  
روائع أعمال المعرفة الإنسانية العربية والعالمية فى تسع  
سلاسل فكرية وعلمية وإبداعية ودينية ومكتبة خاصة  
بالشباب. تطبع فى ملايين النسخ التى يتلقفها شبابنا  
صباح كل يوم .. ومشروع جيل تقوده السيدة العظيمة  
سوزان مبارك التى تعمل ليل نهار من أجل مصر الأجل  
والأروع والأعظم.

د. سمير سرحان

---





## تقديم

ستظل الترجمة الأدبية من القضايا المهمة في الحياة الثقافية العربية لأنها ليست فقط مكان حوار ولكنها أيضاً محاولة لإدراك موقعنا من حركة التاريخ والترجمة تستدعي إن أجلاً أو عاجلاً التأليف.

هذه الملاحظة لا بد منها لتبرير الدافع لترجمة نص ما. فما الدافع لهذه الترجمة التي نقدمها اليوم: «النقد الأدبي»؟ إننا هنا بصدد محاولة متواضعة تحاول أن ترتبط بظاهرة من الظواهر المميزة للحركة الثقافية في النصف الثاني من القرن العشرين، فلم تكن حركة الترجمة أكثر نشاطاً وسرعة منها اليوم؛ فما يكاد النص يظهر في لغته الأصلية حتى يكون مترجماً في غضون شهور أو أقل وذلك ما حدث، خاصة بالنسبة لأعمال المدرسة الفرنسية للنقد (بارت - جينيت - تولدروف ... إلخ) فقد ترجمت معظم أعمالهم إلى اللغة الانجليزية في زمن قياسي.

إن الذي فرض الترجمة في عصرنا هو تعدد اللغات وسرعة الاتصالات على مختلف الأصعدة السياسية والاقتصادية والثقافية بين الأمم والشعوب، ولكي يكون هناك أيضاً حد أدنى من التفاهم والتعاون في عالم يدرك أن «من يعرف يسيطر» فالترجمة أيضاً وسيلة للسيطرة والترجمات تشكل قوى ثقافية - اجتماعية لا يستهان بها.

ويتميز النص الذي نقدمه اليوم تحت عنوان «النقد الأدبي» بأنه يتناول قضية النقد الأدبي من منظور مداري «أي تيمى أو

موضوعي»، فلا يتقيد بالتسلسل التاريخي لظهور مختلف الإلهامات النقدية بقدر ما يحاول أن يتبين السمة الغالبة في التيارات النقدية من خلال رصد تحول الذهنيات، فينقسم النقد الأدبي إلى أربعة محاور: الوصف والمعرفة والحكم والفهم، لكي يتبين النبرة الغالبة على النقد في مراحله المختلفة. فمع تسليمه بأن هذه الحركة الرباعية هي حركة النقد في جميع أحواله إلا أنه يميز بين الحالات التي يكون فيها للوصف مكان الصدارة أو للمعرفة أو للفهم أو للحكم؛ ففي تصور مؤلفي الكتاب، أن هناك فترات يعلو فيها صوت على صوت ولكن يظل النقد يحمل سمات الاتجاهات الأربع بدرجات متفاوتة ويقدر احتياج الديناميكية الاجتماعية في فترة ما إلى هذا الصوت أو ذاك.

وإذا كان الكتاب المترجم في النول المتقدمة له أهمية كبيرة، فإننا لا بد أن نعتبره في وطننا العربي محوراً مهماً من محاور التنقيف أي تكوين الإنسان الأقوى والأعمق فعالية.

وقد ظهرت ترجمات عديدة في النقد الأدبي الحديث ولكنني أتصور أن هذا الكتاب يحاول أن يقدم قراءة شاملة للنقد الأدبي عبر عصوره المختلفة مع التركيز على النقد الأدبي في القرن العشرين والذي يعتبر نقطة التحول في التناول النقدي بعدما تداخلت العلوم الإنسانية بعضها ببعض وبعدم أصبح من العسير اليوم أن نرى بوضوح ما هي حدود النقد الأدبي المعاصر؛ فقد ساهم علم اللغة وعلم النفس وعلم الاجتماع والعلوم البيولوجية والعلوم الإحصائية وعلم الحاسبات الإلكترونية،<sup>٢</sup> من جانبه في تقديم أدوات استغلها النقد بشكل أو بآخر.

ويتوقف الكتاب عند ١٩٧٧ وإذا فقد رأينا إدراج بعض الإضافات

في المقدمة، ليس بفرض التحليل والنقد ولكن من أجل ربط ما جاء في الكتاب بالعقد الذي انصرم منذ ظهوره في محاولة متواضعة لجعله مواكباً لأحدث ما يقدم الآن في هذا المجال. وسنكتفي هنا بالإشارة إلى ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine (١٨٩٥ - ١٩٧٥). لا يرتبط باختين مباشرة بجماعة الشكلانيين الروس ولكنه يعتبر امتداداً لنشاطهم، ولا يتردد تودوروف سنة ١٩٨١ في القول إن باختين هو «أهم مفكر سوفيتي في مجال العلوم الإنسانية وأهم منظر للكتاب في القرن العشرين» وقد اطلع الغرب على أعمال باختين على فترات متباعدة وأهم أعماله ظهرت بعد وفاته وقد كان كتابه عن رابليه Rabelais السبب الرئيسي في المكانة المتميزة التي نالها في مجال النقد الأدبي. وتأتي أهمية باختين في الدراسات الأدبية من نظريته الخاصة «بتعدد الأصوات» في الرواية أو ما يسميه «البوليفونية» وكما حاول أن يطبقها في كتابه عن ديستوفسكي، وأيضاً في عدة مقالات أخرى. وينطلق باختين من فرضية «هيمنة الاجتماعي على الفردي» ولذا فهو يرى في الرواية وحدة اجتماعية - تاريخية ويربطها أيضاً «بالشكل»: إذ أن التفسيرات «الشكلية» للنوع الروائي لصيقة الصلة بالتغيرات الاجتماعية ولذا فباختين لا يفصل بين «الشكل والمحتوى»، وهناك مصطلح آخر يحاول باختين استخدامه لوصف التلاحم بين العمل الأدبي والواقع التاريخي - الاجتماعي وهو مصطلح «كرونوتوب» (١٩٧٨) الذي يعرفه «بمجموع السمات الزمكانية داخل كل نوع أدبي» وبالإضافة إلى هذا أدخل أيضاً باختين مصطلحاً آخر سيلعب دوراً مهماً في النظرية الأدبية وهو المصطلح الذي استخدمته جوليا كريستيفا باسم «القتاصر»

(Intertextualite) أو مايسميه باختين العلاقة «الحوارية» وهي العلاقة التي تعتبر في قلب العمل الروائي والتي تسمح بدمج مختلف أنماط الخطاب في علاقة مواجهة دون أن تكون هناك محاولة لفرض وحدة نمط تجمع خطابات العمل الروائي في منظور واحد. وكما يقول تونوروف: «تبدو الرواية من هذا المنظور كما لوأنها نسق تناسي للصور واللغات والأساليب والوعي الملموس وغير المنفصل عن الكلام» ومن هنا جاء التحول الذي طرأ على نظرية الرواية التي تحولت إلى بويطيقا القول ذات المعطيات «التداولية». ونأمل أن يكون هذا التقديم قد ساعد على ربط الترجمة المقدمة بالمرحلة الراهنة.

.. هادي هادي

القاهرة، ١٩٨٩

## مقدمة

إن نقع في الابتذال، وإن نعيد إلى الأذهان تلك الخاصية المزعومة التي وسمت الفرنسيين، وهي أن النقد عندهم يتحول إلى ذهنية ناقدة. فستظهر الصفحات التالية أن الأمر ليس دائماً كذلك. وفولتير Voltaire الذي غالباً ما يأتي ذكره على أنه أفضل ممثل للذهنية الفرنسية لما فيها من عناصر رفضية، لاحظ بعناية في القاموس الفلسفي (Dictionnaire Philosophique) أنه في الماضي، أي في القرن السادس عشر وأيضاً في القرن السابع عشر «كان المعنيون بالأدب شديدي الاهتمام بالنقد النحوي للمؤلفين اليونانيين واللاتينيين، ونحن مدينون لهم بما توفر لنا من جراء أعمالهم من قواميس، وطبعات دقيقة، وتفسيرات لروائع العصور القديمة».

وبهذا الوصف نفهم أن النقد ليس مشروعاً للهدم بالكلام الجارح بل إنه عملية إعادة بناء بؤوية وحفاظة على التراث، وهو الأمر الذي يقتضى التمييز بالدرجة الأولى.

التمييز والنقد (\*)؛ كلمتان من أصل واحد فإذا عدنا إلى أصل هذه الكلمات (etymon) كما كان يفعل هؤلاء النقاد العلماء في الصرف والنحو، نجد باللاتينية Cernere ، واليونانية Krinein، كلمتين

(\*) التمييز discernement: من اللاتينية discernere أو cernere أي «الفصل» (separer بالفرنسية). النقد Critique: من اليونانية Kritikos والمصدر Krinein أي الحكم على الشيء «من خلال» «التمييز» أو «إدراك الفروقات» (Distinguer بالفرنسية) وذلك يعنى أيضاً «الفصل» (الترجمة استناداً إلى القاموس الفرنسي)

تعتنيان في الأساس «الفصل» و«التمييز» أو «إدراك الفرق».

فصل الحبة الطيبة عن الزؤان، هذا ما يفترض أن تؤديه العملية النقدية في جوهرها، ونرى على الفور بعض التطبيقات لهذا المبدأ:

ففيما يتعلق بإسناد عمل أدبي ما إلى صاحبه مثلاً: كيف يتم تمييز العمل الأصلي بين مجموع الأعمال المزيفة (لم يمر وقت طويل منذ أن أضل النص المزيف لعميل رامبو Chasse spirituelle (Rimbaud) الذي نشره باسكال بيا، عدداً من النقاد المحترفين. والقضية، حسب كلود موريك، «أصابك النقد في صميم كينونته»<sup>(١)</sup>، أو أيضاً فيما يتعلق بالنشر و«بالطبعة المبنية على الأصول»: كيف يتم اختيار النص الصحيح بين مجموعة من النصوص المختلفة وذلك ليعني اختيار ما يرضى «الناشر» (الأفواج المسلحة troupes armees في حكمة شهيرة لباسكال Pascal) بل اختيار ماتم اكتشافه بفضل عمل دؤوب لحل الرموز بواسطة العدسة المكبرة (الوجوه الهزيلة المسلحة trognes armees).

لأن الخطر في أي عمل نقدي يكمن في أن يكون الاعتماد على الذوق هو المقياس، وبالنتيجة يصاب العمل النقدي بانتقاص غريب إذ يصبح نوره مقتصرأ على الحكم على الإنتاج الذهني والتمييز بين الصالحين والأشرار، أو بالأحرى، التمييز بين من أجدهم صالحين ومن أجدهم أشراراً. ولقد أحسن لابروير (La Bruyere) في قوله بأن «الناس يتسمون بالحياة أكثر بكثير مما يتسمون بالذوق، وبعبارة أوضح فقليلون هم الذين نجد عندهم العقل المصحوب بالذوق السليم وبالنقد الحكيم»<sup>(٢)</sup>.

إلا أنه في الوقت نفسه الذي يحكم فيه على النقد، لا يستطيع

الامتناع عن تصور النقد كعملية إدلاء بالأحكام. وهذه النزعة قوية إلى درجة أنها توجه حتى محاولات التعريف بالنسبة لايميل ليتريه (Emile Littré) فإن النقد الأدبي هو «فن الحكم على الإنتاج الأدبي» والناقد هو «الذى يحكم على الأعمال الذهنية» والملاحظة النقدية هي «الحكم الذى يدلى به ناقد ما». وهذا الجبروت الذى يخاطر به الناقد فيه شيء من الإثارة، ونفهم كيف أن سى اس لويس C. S. Lewis بدأ كتابه حول التجربة فى النقد الأدبي (Experience de critique litteraire) بالتهمج على التعريف المألوف «إن الغرض التقليدى للنقد الأدبي هو الحكم على الكتب» وعكس العملية المترتبة على هذا التعريف (الذوق السليم هو الذى يشدنا إلى الكتب الجيدة، والذوق الرديء هو الذى يشدنا إلى الكتب السيئة: فلماذا لا يمكن «تعريف الكتاب الجيد على أنه كتاب يقرأ بطريقة ما، والكتاب السيء على أنه كتاب يقرأ بطريقة أخرى»<sup>(\*)</sup>؟ وحيث أن النقد لا يريد إلا الإدلاء بالأحكام فإنه يؤدى حتما إلى نقد الأحكام.

هل يجنب إلقاء مسئولية توجيه النقد نحو النموذجية على أرسطو؟ لقد اعتبروه المرجع الأعلى فى هذا المجال كما فى مجالات أخرى عديدة ولفترة طويلة غير أن الستاجيرى<sup>(\*)</sup> أبدى مرونة أكبر بكثير. وفى أحيان كثيرة فإن «الأطباء السفهاء»<sup>(\*\*)</sup> فى الأدب هم الذين يبدون تشخيصهم باسمه. النقد الأرسطوطاليسى هو أولا نظرية الإبداع، إذن هو بيان ووصف.

(\*) والد أرسطو فى ستاجيرا فى اليونان وغالبا ما يسمونه بالاستاجيرى «الترجمة».

(\*\*) جاء فى النص الفرنسى "Diafoirus" وهم اسم الأطباء السفهاء الذين وردت أسمائهم فى مسرحية موابير: مريض الوهم «الترجمة».

ويؤدله بشكل النقد أحد فروع المعرفة فالدراسة الفردية الدوائية  
تقدم من الدراسات السابقة، وهي نفسها لها امتدادات، فالتنقد إذن  
له تاريخ بل يمكن أن يكون هو تاريخاً، تاريخ الأدب، يحاول تبين  
الحيوط لتنسيق المخطوطات القديمة وترتيبها وفي نفس الوقت يتتبع  
لعبة النسب المعقدة. ومع سانت - بوف (Sainte - Beuve) يريد أن  
يصبح نوعاً من «التاريخ الطبيعي للأدب» وأن «يعمل على تصنيف  
الأذهان»، ومع لانسون (Lanson)، يعلم باعتناق العلم سواء للقيام  
ببحوث دوائية أحادية الموضوع أو للتوصل إلى تقديم عرض تاريخي  
شامل، «مشهد الحياة الأدبية للأمة، تاريخ الثقافة، وسيرة الجموع  
القارئة المجهولة والكتاب المشهورين»<sup>(٤)</sup>.

لقد أخذ مارسيل بروست (Marcel Proust) على سانت - بوف أنه  
لم ينظر إلى الأدب إلا من الجانب الزمني وأنه من كثرة ما «جمع  
حواله ما يمكن جمعه من المعلومات المتعلقة بكاتب ما، ومن كثرة ما  
قابل بين مراسلات هذا الكاتب، واستجوب معارفه»، تجاهل «ما  
تعلمنا إياه مؤلفة النفس العميقة بعض الشيء أي أن الكتاب نتيجة  
أنا غير التي نظهرها في عاداتنا، في المجتمع وفي عيونا»<sup>(٥)</sup>. وفيما  
يتعلق بالنقد البروستي يمكن أن ينطبق عليه ما قاله بروست عن الفن  
الأدبي كما كان يمارسه موريس باريس (Maurice Barrès): أن النقد  
«ليس إلا شكل الاستخدامات الممكنة لتأثيرات «أو انفعالات» أثمن  
منه».

وبذلك يستحق النقد تماماً صفة «التأثيرية» التي يطلقونها أحياناً  
على بعض النصوص النقدية التي وردت في تلك الفترة كالتي كتبها  
جول لوميتر (Jules Émaitre) أو أناتول فرانس (Anatole France)



مثل «فن التمتع بالكتب» الذى يستتبع خياراً، ومن ثم حكماً، وإن خفت حدته. ألا ينطلق النقد المزاجى والنقد الصحفى من انطباعات آنية أيضاً؟

هذا هو المأزق الذى يبدو أن النقد الأدبى قد وقع فيه فى بداية القرن العشرين: إنه محصور بين «وهمية التجرد» (العمومية المجردة للنقد المعيارى وعلموية التاريخ الأدبى) وبين نزوات الذاتية<sup>(٦)</sup>. وخلال العقود الأخيرة لم يفلت من أحد الإغرامين فانقاد حيتاً خلف العلوم – العلوم الإنسانية أو العلوم الدقيقة، فمع لوسيان جولدمان (Lucien Goldmann) مثلاً، اتجه نحو علم الاجتماع، وتريد «البنوية التكوينية» العثور فى العالم الخيالى المعبر عنه فى المؤلف، على بنى النظرة إلى العالم الخاصة بفئة اجتماعية والبنى اقتبسها منها الكاتب كونه صاحب ارتباط معين بهذه الفئة<sup>(٧)</sup> وفى حين آخر، أراد أن يكون هو نفسه علم الأدب، لا «علم المضمون» ولكن «علم العوامل» (المؤثرة) فى المضمون أى علم «الأشكال» أن يكون بمثابة «السنينة الخطاب المطابقة» بذاك «للطبيعية الكلامية لموضوعها»<sup>(٨)</sup>، وعلى عكس ذلك، فقد اتجه أحياناً نحو «النقد المتميز، المتحمس، السياسى، كما أراده بودليير (Baudelaire) ومن بعده كلود – ادموند مانييه (Claude Edmonde Magny)<sup>(٩)</sup>، ويشيد جان بولان (Jean Paulhan) بالنقد العنيف وپول ليوٲو (Paul Leautaud) يمارسة، ويؤكد سارتر (Sartre) أن النقد «يلزم الإنسان كلية»<sup>(١٠)</sup>.

هذا هو زمن المبارزات بين أنصار «النقد القديم» وأنصار «النقد الجديد». هل لهذا الأخير وجود فعلى؟ أم أنه كما ادعى اتيامبل (Büemle) لايعنو كونه تعبيراً عن حنقة من علماء اللاهوت «الذين

يلعنون بعضهم البعض ثم يتصالحون على حساب الإنسان الحر»<sup>(١١)</sup>.  
أو كما اقترح رولان بارت (Roland Barthes) يجب فصل «علم الأدب»  
عن «النقد الأدبي» إذ أن الأول هو خطاب عام لا يمكن غرضه في هذا  
المعنى أو ذاك بل يكمن في تعددية معاني المؤلف، والثاني «الخطاب  
الآخر» الذي يتحمل علانية مسئولية وجود نية لإعطاء معنى خاص  
للمؤلف<sup>(١٢)</sup>.

النقاش مفتوح ولكن الشيء الأكيد هو أن النقد الأدبي أصبح  
اليوم في موضع التساؤل.

ولما لم يكن في الإمكان تقديم عرض شامل وكامل للنقد الأدبي  
في عدد قليل من الصفحات لذا اخترنا الأمثلة المعبرة وعملنا على  
إظهار النقد الأدبي ليس كظاهرة قاصرة على الفرنسيين وإن اتسم  
هؤلاء بالروح النقدية.

كانت الصعوبة الأكبر هي في إبراز وظائف النقد (التي نادراً ما  
نجدها منفصلة عن بعضها البعض) وفي نفس الوقت في الإحياء  
بالتطور الزمني «بالوصف» و«المعرفة» و«الحكم» و«الفهم»  
لايشكلون لحظات مهمة في تاريخ النقد، بل نرى في هذه المفاهيم  
ثوابت تختلف أهمية كل منها مع اختلاف الزمن بينما لايتعطل دور  
أى منها في الآلية الضخمة لذهن الإنسان.

### المؤلفون

## مراجع المقدمة

- (1) في مقابلة إذاعية بتاريخ ٢١ / ٥ / ١٩٤٩ ورد في كتاب (1)  
Bruce Morrisette: "La Bataille Rimbaud", Nizet, 1959, P. 192
- (2) "Caractères", "Des ouvrages de l'esprit" : Paragraphe
- (3) C.S. Lewis, "An Experiment of Criticism", Cambridge University Press, 1961; traduction française: Gean Autret, Gallimard, 1965, "Les Essais", ÇXX, pp. 7-8.
- (4) Gustave Lanon: "Etudes d'histoire Littéraire", pp. 1 sq.
- (5) Marcel Proust, "Contre Sainte-Beuve", Gallimard, Co "Idées/NRF", No 81, pp 157, 172
- (6) لقد شرحت كلود - ايموند ماني هذا المخرق جيداً في كتابها : (6)  
"Les Sandales D'Ernpedocle", Seuil, 1945, pp. 9 sq.
- (7) Jacques Leenhardt: Psychocritique et sociologie de la littérature dans: "Ses chemins actuels de la critique: 1968, coll. "10/18", No. 389, pp. 375.
- (8) Roland Barthes: "Critique et vérité", Seuil, 1966, pp. 57 sl.
- (9) Les Sandales d'Ernpedocle, p. 15
- (10) Qu'est - ce que la littérature?, dans situations-II, Gallimard, 1948 ,p310.
- (11) Etienne: "Essais de littérature (Vraiment) générale"  
Gallimard, 1974," Sur la critique littéraire, pp. 243-244.
- (12) "Critique et vérité", p. 56.



الفصل الأول

**الوصف**



## ١ - «لولا العلم...»

«لولا العلم لكادت الحياة أن تكون صورة للموت»: مهما قال أستاذ الفلسفة، فإن السيد جوردان (\*) : يعيش جيداً من غير «نظرية» ويجيد استخدام النثر دون أن يعلم «والأدب أو ما اتفق على إعطائه هذه التسمية، ينبثق بالعفوية نفسها. لا يكتفى تصور الراعى الأول، أو أول عابد للقوى الخفية، أو أى شكل من أشكال الإبداع الشفهي، بل يجب أن نتذكر الأدب الأكثر تطوراً. كتب رينيه سيفر (Rene Siffert) أن فى اليابان (الكلاسيون جميعهم وعدد كبير من المحدثين مارسوا الشعر من قديم الأزل تماماً كما كان السيد جوردان يمارس النثر - دون أن يعلموا»<sup>(١)</sup>:

فالكوجيكي «ملاحظات حول أحداث الماضي» فى القرن الثامن، وقصص القرن الحادى عشر (مونوغاتارى)، وملاحم القرن الثالث عشر، والدراما الغنائية (النو) التى كتبها زيامى (Zeami) فى القرن الخامس عشر، وأساطير ودراما القرنين السابع والثامن عشر، قد يعود ظهورها إلى إحساس غريزى بالجمال تشبه البوذية.

صحيح أن الأدب يبدو نابعاً فى الأصل من الرضى الضمنى، بل بالأحرى فهو تعبير عن هذا الرضى. فالقبيلة التى تؤكد إيقاعياً على غناء المنتشد بلفظ الكلمات الصوتية الشعائرية أو بترديد اللازمة والندماء الذين تحمل ذاكرتهم العبارات المقبولة التى يعيدها الراوى الملحمى لايهمهم نقد «عمل» يشاركون فيه. والشعر الصينى الأولى

(\*) Monsieur Jourdan : إحدى الشخصيات فى مسرحيات موليير (الترجمة).

المكون من الحكم ومن الأمثلة المرتبطة بتقسيم الأزمنة يفرض نفسه بقوة التقاليد (قصائد الكوفوج نى شى كينج)<sup>(\*)</sup>. فهو مقبول دون جدل، وإذا تنبها وأرادوا نقده يقررون حرق الكتب (بما فيها شى كينج) مثلما فعل الإمبراطور تسين شى هوانج فى العام ٢١٢ قبل الميلاد، غير أن الرضى لا يتنافى مع المنافسة والمباراة الكلامية بين فريقين والغريب أن هذه المباراة تجرى دون حكم أو إذا وجد هذا الحكم فهو يرفض التدخل (فى القصيدة الريفية الثانية لفرجيل، باليمون) إذ أن المتعة كلها تكمن فى الانجذاب المتبادل.

إذن فالنقد يأتى دائماً بعد فترة زمنية، إما لأن الحكم يكون قد قرر إبداء رأيه وإما لأن إحساساً جديداً بالنظام يدفع إلى ترتيب، وإلى فرز الثروات التى تكسبت عبر القرون وإما لأن التفكير بدأ يأخذ دوره فى تأمل الإبداع الذى كان عفويّاً فى معظمه ويمكن تعريف هذا الحدث بأنه لحظة انفصال «الخطاب المنطقى» (Logos) عن الكلمة المقدسة (mythos) وتقوم الكتابة بدور جوهريّ فهى تسمح بتدوين النص «النقدى» بين كل الذى لم يكتب بعد (وهكذا تعلمنا «حواليات الهان» Annales des Hans Posterieurs أنه تم نحت الأعمال الكونفوشيوسية الكلاسيكية على الحجر فى العام ١٧٥ من عهدنا بهدف تدوين نص نقدي<sup>(٢)</sup>) وفى الهند التطور بطيء ولكنه نموذجي: فنظرية الإبداع التى لاغنى عنها عند الاكليروس لأنها تحدد شكل الأناشيد المقدسة تدرج فى هامش العبادة الفيديّة ولكنها تحتفظ ببعض الاستقلالية<sup>(٣)</sup>، ووجدت صيغتها فى كتب تشرح أسسها

(\*) Shijing che-King مقترات من الشعر الصينى القديم (الترجمة).



وتنتهى بتقديم قوائم بالصور البيانية وبالأصاليب المختلفة. هل يمكن اعتبار هذا الأمر على أنه بالذقة، «محاولات فى النقد الأدبى» كما يقول لويس رينو<sup>(٤)</sup> ربما لو اقرينا بأن المهمة الأولى للنقد الأدبى هى مهمة الوصف.

## ٢ - أرسطو

يمكن اعتبار كتاب «نظرية الإبداع Poétique لأرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) حالة استثنائية. هناك تقاليد متحجرة تريد بالفعل أن يكون هذا النص قد ألزم كل ما كتب فى الأدب لاحقاً بنوع من الأمر المفروض diktaí كما ترى أنه «قد لا توجد نماذج أخرى فى التاريخ لنظرية إبداع تتقدم (وبعدة قرون) ممارسة الكتابة بدلا من إعطاء صورة عنها<sup>(٥)</sup>» والحال على ما يبدو لنا فى الحقيقة، هو أن هذا النص يعكس ممارسة سابقة للكتابة وأن طابعه وصفى أكثر بكثير من كونه معيارياً.

تبعا للمجرى الطبيعى للأمور والكتابات فإن النقد الأدبى كما يفهمه وكما يمارسه أرسطو يأتى بعد نتاج واقر فقد استطاع أن يميز فى البلاغة الأثينية النهج الأساسية الثلاثة التى عرفها فى «علم البيان» Rhetorique - (النهج القضائى والنهج الشورى والنهج الإثباتى) واستطاع أن يصف الأصناف الشعرية فى «نظرية الإبداع»: الملحمة وفقاً لهوميروس، والمأساة وفقاً ليوريبيدس Euripide وفن المسرح الهزلى وفقاً لكراتيس Cratés أو لاريسطوفان Aristophane - ولكن هذا ليس مؤكداً لأنه يبدو أن كتاباته حول هذا النهج قد فقدت.

جاء أرسطو بعد القرن الخامس (ق.م) أى بعد العصر الذهبى

لايتكلم عن أى نوع للمحاكاة حيث أنه بعمليات حصر متتالية ينتقل من المحاكاة الفنية بشكل عام إلى المحاكاة الصوتية ثم إلى المحاكاة بواسطة اللغة أى إلى مانسميه «بالأدب» وهو المصطلح الذى يجهله أرسطو. فالملمحة والمأساة والمسرح الكوميدي يقلدون الحياة من ثم يقلدون حركة تؤدي إلى غرض ما. ولكن هناك فرقاً فى المادة بين المأساة والمسرح الكوميدي (أناس فاضلون من جهة، وأناس أقل عاديون من جهة أخرى) وهناك فرق فى الشكل بين الملمحة والمأساة (شخصيات فاعلة فى الثانية وسرد فى الأولى).

وفى كل الأحوال ليس المقصود هنا مجرد عملية نسخ بل البلاغة التعبيرية. نذكر كلمة جيد Gide فى يومياته القائلة بأن «العمل الفنى هو مبالغة».

إن أثر المحاكاة هو المتعة بل والتطهير Catharsis أيضاً «على الشاعر أن يوجد المتعة الناجمة عن الشفقة والخشية اللتين تثيرهما المحاكاة (١٤٥٣ب). وكان أرسطو قد سبق واستخدم فى مقطع من كتاب «السياسة» كلمة التطهير ليقوم تشبيها بين التطهير الطقسى والتطهير الموسيقى وعندما كرر استخدام الكلمة فيما يتعلق بالمأساة فى «نظرية الإبداع» أدرجها ضمن إطار شديد التأثير بالمصطلحات الطبية إذا كان يقصد تنظيف وتطهير الجسم من الأخلاق أو نوع من الطب التجانسى الذى يعالج الداء بالداء، وفى كلتا الحالتين يجب احترام الفارق الدقيق الناجم من استغدام أداة التشبيه كما لو أن «التطهير الدينى والتطهير الطبى لايشكلان إلا أطرافاً تشبيهية تسمح بتناول الأثر الشعرى ويوصفه. كما كتب جوته Goethe فإن ما يفهمه أرسطو بالتطهير هو هذا الكمال المسكن الذى يبتغيه فعلاً أى

تمثل مأساوى وأى عمل شعري»<sup>(٦)</sup>.

قد ينجم التطهير عن أفعال المحاكاة وقد ينجم أيضاً عن تنسيق الأحداث وهنا باتى دور نظرية الإبداع بالمعنى الضيق للكلمة Poiesis حيث يفهم منها «كيفية تركيب الحكاية إذا أردنا أن يكون النظم جميلاً به» وعندما يقدم أرسطو على وصف هذه العملية يشدد على المدى، أو الاتساع: فالعمل الأدبى مطابق للطبيعة فى حدود، إذ يمكن أن نجول حوله كما نفعل حول جسم حيوان جميل (١٤٥١). ثم ينهمك فى البحث عن نظام ما «فى المأساة مثلاً: العقدة، والأحداث الطارئة، والخاتمة، أو تعاقب الأنوار الغنائية والأنوار التمثيلية». ويتفحص كيفية ترجمة الأفكار بالكلمات، أى بيان الأفكار وصياغة التعبير من أجل هذا الوصف الطويل للمادة الكلامية حيث يبرز تمييز أساسى بين العناصر الحيادية «الصرف، والمقطع اللفظى، والأداة، وروابط النسق، والاسم، والفعل، والحال والعبارة، والعناصر الاستثنائية «الأسماء المركبة وخاصة الاستعارة».

ومثلنا حدد ديكارت Descartes وظيفته فى أن «لا يعلم المنهج الذى يجب على كل فرد اتباعه لتسيير عقله على الدرب الصالح ولكن فى أن يعرض فقط كيف حاول هو أن يسير عقله»، كذلك لم يرد أرسطو أن يعلم الشعراء صنعتهم، المقصود من كتابة «نظرية الإبداع» هو إعطاء الجمهور فرصة أكبر للاطلاع على هذه الصنعة وفهمها، ويشغل مفهوم الطبيعة Physis مركزاً أساسياً فيها: النهج يولد ويتكبر، وإنتاج الأدبى له جسم، غير أن لهجة الكتاب تبقى تعليمية، والواقع أن أرسطو إذا أراد وصف ما هو موجود، أوحى أحبائنا بما يجب أن يكون. حتى أنه يمكننا إبراز بعض المقاطع التى يأخذ فيها

الشرح الطابع المعيارى (فيما يتعلق بالحدث الطارىء أو بالتحقق من الشخصيات فى المناسبة وبالأسلوب حيث يكون من المطلوب معايرة بارعة للعناصر الحيادية والعناصر الاستثنائية: «المطلوب فى بيان الأفكار هو الاتزان فى كل مقطع» - ١٤٥٨ ب) وفى هذه الأحوال نفهم لماذا تعتبر «نظرية الإبداع» فى أغلب الأحيان، على أنها مجموعة قواعد لـ «فن الشعر».

### ٣ - المؤلفات حول فن الشعر

تفتح رسالة هوراسيوس Horace : L'Epitre aux Pisons (٦٥ - ٨ ق.م)، المعروفة منذ العصور القديمة تحت عنوان «فن الشعر» سلسلة المؤلفات التى تتناول فن الشعر، وهى تندرج فى سياق «نظرية الإبداع» لأرسطو، وذلك ربما بواسطة عمل اسبكتري ضاعت آثاره اليوم، لكاتبه نويتوليم نوباريون Neoptoleme de Parion لقد اشتهر هوراسيوس بكونه كاتباً هجائياً. وعندما يستخدم كلمة «الناقد» Criticus «فى الرسالة الأولى من الكتاب الثانى مثلاً» يقصد رقيب الأدب. وفى كتابه حول «فن الشعر» يعزف كيف يسخر من شعراء القصائد التاريخية إذ يبين كيف يقدمون لكتاباتهم الإنشائية التافهة بوعود مدهشة فيجعلون الجبل يتمخض ليلد قفراً. وهو يصف العمل الأدبى والقراءة النقدية للنصوص مثلما فعل أرسطو وبعبارات مماثلة أحياناً.

«القصيدة كالصورة: يشدنا أحد الأعمال أكثر إذا ماتقحصناه عن قرب ويشدنا آخر من مسافة أبعد، يتناسب الأول والنور الخافت بينما يلائم الآخر نور ساطع لأنه لا يخشى نظرة الناقد الثاقبة، ويشير

أحد الأعمال إعجابنا مرة. ولا يتوقف آخر عن إرضائنا بعد المرة العاشرة (٣٦٥ - ٣٦٦).

ويؤوره يذكر بأن الطبيعة موحدة مع الفن إلا أن كتابه يفيض بالنصائح والإرشادات: لكي يصبح العمل موحداً يجب أن يكون هناك ارتباط وثيق بين الإبداع، والمخطط، وصياغة الأفكار؛ كما يجب إيجاد الأسلوب الملائم للنهج، وللموضوع وللشخصية، وإلا يكون التقليد مبتذلاً أو حرفياً، وألاً يعرض على المشاهد ما هو مستبعد حدوثه، ويجب تطبيق القواعد لأن الموهبة لا تكفي، على كل كاتب أن يعتمد عن المخادعين وأن يضمن لنفسه معاونة ناقد بصير مثل كوانتيليوس فارويوس Quintilius Varius الذي سيشير إلى ما يفترض تبديله (البيت ٤٣٨).

في كتابه الشهير حول «فن الشعر» Art Poétique المؤلف من أربع قصائد (١٦٧٤) استوحى بوالو Boileau من هوراسيوس وليس من أرسطو<sup>(٧)</sup> وكان قد سبقه أسلاف فرنسيون في هذا المجال وعلى وجه الخصوص فوكلان دولا فرينيه Vauquelin de La Fresnaye الذي أسهب في الكلام عن كتابة «فن الشعر» حول نفس الموضوع الذي تتناوله رسالة هوراسيوس ومن قبله نوبلية Du Bellay في كتاب يرمى إلى توضيح وصيانة اللغة الفرنسية la Defense et Illustration de la

Langue Francaise (١٥٥٢)، وكذلك رونسار في كتاب مختصر حول فن الشعر الفرنسي Abrégé de l'art Poétique Francais (١٥٦٥) وكان الأخيران قد أوصيا بإغناء اللغة الفرنسية بواسطة الكلمات الجديدة وإغناء الأدب القومي بتقليد القدماء، وكان بوالو كاتباً هجائياً مثل هوراسيوس: لقد أدان جيلاً بكامله وهاجم المتحذلقين أمثال

كوتان Cotten والهزليين أمثال Carron والمتفانحين أمثال جويزو بلزاك Guez de Balzac والاكاديميين وكتاب الأدب المطابق لثوق العصر وخاصة شابلان فهو لا يطبق إطنابه ولا الدور الذي يلعبه كسبيد للثوق، ولا يستند شرح بوالو الطويل حول الملحمة، على أية نظرية محددة، فهو يفوض في حملات موجهة ضد ديماريه دوسان سورلان Desmarets de Saint - Sorlin وضد الأدب الغرائبي المسيحي الذي يرفضه بوالو، ولكي يثبت القواعد في الأذهان يبدأ دائماً تقريباً، بوصف السلوك الفوضوي ذي النتائج المفجعة:

(.....) (١، ٣٩ - ٤٥).

وبهذه الشكل أخذ الوصف موقعاً غريباً في النقد الأدبي كما يفهمه بوالو، فهو يثير الخيال لشرح ما لا يجب فعله ويقدم الإرشاد المجرد الذي سيسجله العقل.

وفي أغلب الأحيان تبدو إرشاداته تافهة أو بالية ولهجته العقائدية لا تجلب له وداً. وذلك ربما من كثرة ما نظر إلى كتابه من الجانب المعياري (وهو كتاب يوحى بذلك) يجب التذكير بأن المؤلف كان ينوي قبل كل شيء تقديم عمل يكون في متناول الجميع وموجه إلى الرجل الصالح. ولقد أتقن المؤلف رسم المشاهد التاريخية السريعة وعرف كيف يقدم لنا نهجاً أو أسلوباً ما بواسطة اللمسات المختارة ببراعة، كما عرف كيف يقلد مجتمع عصره ويصبح مرآة له وهكذا يغيرنا القول بأن الذي أنقذ «فن الشعر» من السطحية هو الوصف.

## ٤ - ترجموا أرسطو وغدروا به

كان دانييل مورنيه Daniel Mornet يقدم بوالوك «لسان حال وكضمير الكلاسية» رعرف بياركلارك Pierre Clarac «فن الشعر» كموجز للنظرية الكلاسية وقد أتت النظرية فعلاً بعد الممارسة. إلا أن هذا لايعنى أن الأدب الكلاسي قد نشأ بون نظرية خلال القرنين السادس والسابع عشر، استخدمت «نظرية الإبداع» لأرسطو كنقطة انطلاق للملاحظات نقدية حول الأدب إلا أن تشعب هذه الملاحظات وتناقضها حال بون نظرية راسخة.

صدرت الترجمة الأولى «لنظرية الإبداع باللغة اللاتينية عن جورجيو فيالا Georgius Valla في مدينة البندقية عام ١٤٩٨. ولقد أثارت هذه الترجمة في إيطاليا «نشاط نقدياً هائلاً، لم يعرف له مثيل في أي عصر» وفي أي بلد<sup>(٨)</sup> ومنذ العام ١٥٢٧ وحتى بعد العام ١٦٠٠، تتالت الطباعات والتفسيرات والأبحاث، «الأرسطوطاليسية».

وقد يكون ذكر جميع المؤلفات مملأً. المؤلف الأول هو De Arte Poetica، B لكانيه فيدا Vida اسقف الب، ونشر في عام ١٥٢٧. يتبعه بين آخرين Poetica بالإيطالية لكانيه تريسينو Trissino (١٥٢٩)، وترجمات «نظرية الإبداع» إلى الإيطالية بقلم دولسي Dolce وإلى اللاتينية بقلم باكيوس Paccius (١٥٣٦) وكتاب الـ Poetica لدانييلو Daniello وتفسيرات روبرتيلو Robiortello (١٥٤٨) ورناردو سجنى Bernardo Segni (١٥٤٩) وماجي Maggi (١٥٥٠)، وفيكتورى Vittori (١٥٦٠) وكتاب Arte Poetica لموتير Mutio (١٥٥١) والـ Discorsi للكاتب جيرالدي سينيتيو Giraldi Cinthio (١٥٥٤)، وحوار

مبتورنو De Poeta: Minturno (١٥٥٩) ولنفس المؤلف Arte Poetica (١٥٦٣)، وباللغة اللاتينية Sept livres de Poétique لكتابه Scaliger (١٥٦١)، وتفسير كستلفيترو Castelvetro (١٥٧٠)، والـ Discorsi لكتابه لوتاس Le Tasse (١٥٨٧ - ١٥٩٤). وكان هناك أيضاً مناقضون مثل بكولوميني Piccolomini وفرنشيسكو باتريزي Francesco Patrizzi وفي القرن السابع عشر وأصل السير على درب الإيطاليين شخصان هولنديان، هنسيوس einsiush وفوسيوس Vossius وفي فرنسا، اشتهرت غالبية هذه الكتابات كما أشارت إليها «خطابات» Discours كورنيه Corneille في مرات عديدة، وفي عام ١٦٧٤ أعطى الأب رابين Rapin في مقدمة كتابه «ملاحظات حول نظرية الإبداع لأرسطو» لائحة موجزة بأسماء المفسرين كان شابلان Chapelain قد وفر له عناصرها قبل عام.

اسمان بيرزان تون غيرهما في هذه اللائحة وهما: سكاليجير Scaliger وكستلفيترو Castelvetro ولد سكاليجير في إيطاليا ولكنه عاش في فرنسا (١٤٨٤ - ١٥٥٨)؛ واللغة التي يكتبها هي اللاتينية ولا يتكلم إلا عن الأدب اللاتيني أو الإغريقي. تتم كتاباته عن رؤية متسامية وذلك منذ البداية وبشكل ملحوظ. وهو يختار النمط الفلسفي عن نفسه، إذ يرتبط أي نشاط إنساني (ربما في ذلك الخطاب) بالضرورة، ويعرف النمط الثالث للخطاب، الشعر بهدفه الأخير: «التعليم بإتاحة المتعة» أن المحاكاة هي أساس الشعر إلا أنها تشكل أيضاً «هدفه الوسيط» ولا تكتفي بإتاحة الفرصة لتصوير الأشياء الموجودة من خلال الكلمات بل أيضاً لتصوير الأشياء غير الموجودة وكأنها موجودة وبالشكل الذي يمكن أن تتخذه أو الذي



يجب أن تتخذ أي أن سكاليجير كان قادراً على الذهاب أبعد من أرسطو. ولكنه يستند أيضاً على هوراسيوس (تقيد الشخصيات بالقواعد الاجتماعية والأخلاقية واتفاق التحكيم بين المتعة والمؤسسة الأخلاقية). كان نفوذه كبيراً جداً في فرنسا في القرن السابع عشر حتى أن البعض زعم إن شهرته تسببت في شهرة أرسطو.

ولودفيكو كاستلڤسترو Ludovico Castelvetro (١٥٠٥ - ١٥٧١) ويرفّق ترجمته (باللغة العامية) بتعليق من نوع جديد: فهو لا يكتفى بشرح صعوبات النص، بل يريد تطوير الملامح الأولية لنظرية فن الشعر التي يتضمنها هذا النص. ولكنه في المقابل، أضاف ملاحظات حول وحدة المكان، وخاصة حول وحدة الزمان وقد حسبها صادرة عن أرسطو وهي ليست كذلك.

كثيراً ما خاضوا أرسطو في القرنين السادس والسابع عشر حيث تعددت انترجمات وتعددت التفسيرات حول أعماله. فعلاوة عن طوق الوحدات الثلاث التي يتعذر العثور عليها في «نظرية الإبداع» كثيراً ما يستبدل مفهوم الترابط المنطقي بمفهوم المعقولية واللياقة ويعبرونه نزعة أخلاقية تقترب أكثر بكثير من ذهنية هوراسيوس، ومن راسين Racine أصبح مفهوم التطهير يشير إلى التطهير من الأهواء. وكان بيار سوفيل محقاً إذ ذكر بأن «نص الإبداع لم يدع في أي مقطع أي نوع من الحكم المطلق ولا يجد شيئاً فيه يقرر نور الرواية العقائدية الذي أسندته إليه أيديولوجية تتركز أكثر مما يجب على النزعة الأخلاقية وعلى الرقابة»<sup>(٩)</sup> وبالدقة، فإن الأمر يتعلق بانحراف يتحمل مسؤوليته الفرنسيون وبدرجة كبيرة. فلا فيليب سدن Philip Sidney (١٥٥٤ - ١٥٨٥) في «الدفاع عن الشعر» Apology for

Poetrie الذى نشر فى فى عام ١٥٩٥ ولا لوب دى فيجا Lope de Vega (١٥٦٢ - ١٦٢٥) فى «الفن الجديد» لكتابة المسرحيات الهزلية «الذى صدر عام ١٦٠٧ Arte nuevo de hacer Somedias en este tiempo وصلا إلى نفس درجة العقائدية التى اتسم بها دويينيكاك D' Aubignac أو راين Rapin. حتى رسالة فيتلون Renelon إلى الأكاديمية (١٧١٤) Lettre a l'Academi المعروفة بمرونتها الكبيرة بالمقارنة مع «فن الشعر» لبوالو لا تخلو من النزعة الأخلاقية. إن الألماني لسينج Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١) هو الذى اهتدى إلى فكر أرسطو من جديد بتحريره من العرف الفرنسى لأن «تدبير الأمور بالنسبة إلى القواعد شىء وتطبيق هذه القواعد شىء آخر. فالفرنسيون يحسنون التصرف فى المجال الأول أما فى المجال الثانى فيبدو أن القدماء وحدهم هم الذين أجادوا التطبيق»<sup>(١٠)</sup>.

## ٥ - نظرية الإبداع من وجهة نظر

بول فاليرى Paul Valery

كان النقد الوصفى لايزال حياً فى القرنين التاسع عشر والعشرين، وتمسك بحقوقه فى مواجهة النقد المهتم بإصدار الأحكام والنقد الراغب فى التفسير أحد أحلام الوضعية Positivisme فى مجال العلوم الإنسانية هو التمييز، بل المقابلة بين التفسير - الذاتى، الواهى، والتعسفى فى آخر المطاف - والوصف، وهو (فى نظرها) الفعل الناجع، الجازم. ومنذ القرن التاسع عشر تمت صياغة المشاريع من أجل ممارسة نقد «علمى» الذى يصبح بإقصائه لآى

«تفسير» «وصفاً» صرفاً للأعمال الفنية <sup>(١١)</sup> وبالنتيجة أعيد الاعتبار لمصطلح «الشعرية» مستخدماً بصيغة الاسم وعلى أى حال عاد ليلانم ذوق العصر.

نشير أولاً إلى بول فاليرى (١٨١٧ - ١٩٤٥) الذى لم يكف عن أن يرفق بإبداعه الشعرى خصوصاً نقدية والذى كان قد قدم عدداً من المقالات فى مجال النقد الأدبى (لنذكر على سبيل المثال النصوص حول أدونيس Au Sujet d'Adonis وفكتور هوجو Victor Hugo Createur Par la forme وفلوبير la tentation de saint Flaubert كان قد عين أستاذاً للشعرية فى الكلية الفرنسية Collège de France وأعطى فيها درسه الافتتاحى فى يوم ١٠ ديسمبر ١٩٢٧. وقد اختار واقتراح بنفسه عنوان فصله التعليمى وحدد مهمته الأولى على أن تكون شرح هذا الاسم الذى قال إنه «إعادة لعناه الأولى وهو ليس معنى المؤلف» والأمر لا يتعلق بمجموعة من القواعد ولا بسرد حول فن الشعر «لقد ولّى عصر السلطة المفروضة فى مجال الفنون منذ زمن وكلمة «الشعرية» لم تعد توحى إلا بوصفات مزعجة وبالية» عاد فاليرى إلى أصل الكلمة وحدد لنفسه غاية هى التعبير عن «المفهوم البسيط للفعْل» (Poiein).

ويمكن اعتبار العمل الأدبى كشيء تم فعله ومن ثم سيقوم النقد بوصفه إذاً:

ماذا يمكن أن يكون تأثيرنا على هذه المادة التى لاتستطيع التأثير علينا هذه المرة؟ غير أنه فى وسعنا التأثير عليها. نستطيع قياسها حسب طبيعتها الحيزية «المكانية» والزمنية، وعدد كلمات نص ما أو المقاطع اللفظية فى بيت شعر معين، وتسجيل تاريخ النشر لهذا

الكتاب أو ذاك، وابداء الملاحظة بأن هذه اللوحة منسوخة عن تلك وأن هناك شطراً عند لامرتين موجود في شعر توما وأن هذه الصفحة ليفيكتور موجود منسوية منذ عام ١٦٤٥ إلى كاتب حامل الذكر يدعى ب. فرنسوا.

ونستطيع أن نلاحظ أن هذا الاستدلال زائف. وأن نظم هذه السونيتة خاطيء، وأن تصوير هذا الذراع يتحدى علم التشريح، وأن هذا الاستخدام للكلمات مستهجن. كل ذلك ناتج في النهاية عن عمليات يمكن أن نمثلها بعمليات مادية صرف، إذ أنها شكل من اشكال مطابقة العمل الأدبي، أو مطابقة أجزاءه، مع نموذج معين. إلا أنه يمكننا أيضاً تأمل العمل خلال تكوينه أى اعتبار العمل الأدبي إنجازاً لفعل لأن «عمل الذهن لا يكون إلا بفعل» و«تنفيذ القصيدة هو القصيدة» عندما ننطلق من هذا المبدأ يصبح من غير الممكن معاملة الأعمال الأدبية كالأشياء<sup>(١٢)</sup>.

إلا أنه يلاحظ عند قراءة عدة نصوص من فاليري ولنفس هذه الفترة أن التعريف غير ثابت، وجاء في نص بعنوان «تعليم الشعرية في الكلية الفرنسية» L'enseignement de la Poétique au collège de France تعريف لطريقة تناول العمل الأدبي: هذا التعريف ليس بمثابة النقيض للتعريف السابق وإن اختلف عنه بشكل ملحوظ. يقول فاليري إنه يفهم هذه الكلمة. «بمعناها الأصلية، أى أنها اسم يطلق على كل ما يتعلق بالإبداع ويتألف الأعمال التى تكون فيها اللغة جوهرأ أو وسيلة فى نفس الوقت - وليس بمعناها الضيق كمجموعة من القواعد أو الإرشادات الفنية حول الشعر».

إن الفن الأدبي بكونه فن اللغة يركز على الإشارات

الاصطلاحية، على «الصور» - وهي نوع من اللغة الناشئة - وهو وليد «ميكانيكية» يجب التوصل إلى تفكيكها. وبما أن الأدب هو، ولايستطيع أن يكون إلا «نوعاً من الاتساع والتطبيق لبعض خصائص اللغة» فمن ثم تصبح الشعرية دراسة لهذه الخصائص، لهذا الفعل المحتمل في معطيات اللغة. ونرى أن معنى الشعرية يقتصر هنا على ماكان أرسطو يطلق عليه اسم Poiesis وحتى إلى مجرد «صياغة التعبير» (\*) elocution

## ٦ - الشعرية أو نظرية الإبداع اليوم (\*\*)

في هذه الحالة نفهم كيف يمكن للعاملين في حقل الشعرية اليوم الاستشهاد بغاليري بينما يوجد في نفس الوقت ما يفرق بينهم. فتزفيتان تودوروف Tzevetan Todorov مثلاً (مواليد ١٩٣٩) والذي كتب «الشعرية» Poétique (١٩٨٦) و«الشعرية في النثر» (١٩٧١) Poétique de la prose يرفض المفهوم الأول لغاليري عن الشعرية ويقبل بالثاني مشبها إياه «بأشهر نظريات الإبداع أي نظرية أرسطو» والتي «لم تكن إلا نظرية حول خصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي» فبالنسبة له فإن ما تحاول الشعرية تبينه «يكمن في خصائص هذا الخطاب المحدد أي الخطاب الأدبي» (١٦) ومع أرسطو وغاليري ينضم إلى صفوف الأسلاف، الشكلاونيوس الروس ورومان جاكوبسون Roman Jakobson.

(\*) Poiesis : بالمعنى الفيزيقي: «كيفية تركيب المكايه اذا أردنا أن يكون النظم جميلاً» (المترجمة).  
(\*\*) لقد ترجمنا من قبل كلمة Poétique التي يستخدمها أرسطو، «نظرية الإبداع» لأننا رأينا أنها توضح غاية أرسطو. بينما استخدمنا كلمة «الشعرية» لترجمة Poétique عند استخدامها في القرن العشرين رغم أنها تعود حول نفس المعنى لأن النقاد المعنئين يحاولون تبين النظرية الخاصة بالإبداع. ولكن كلمة «الشعرية» قد أدرجت الآن في لصوص عربية كثيرة (المترجمة).

وبالفعل فقد حاول الشكلاونيون الروس من خلال العودة إلى المعنى الأصلي لكلمة «الشعرية»، إحياء هذا النوع من البحث، أى تحليل الوظيفة الشعرية للغة.

فى شتاء ١٩١٤ - ١٩١٥، وبمبادرة الصحفي بريك O. M. Brik (١٨٨٨ - ١٩٤٥) أسست مجموعة من الباحثين والطلاب «نادى موسو للألسنية» من أجل دفع العمل فى مجالى الألسنية والشعرية. وفى عام ١٩١٦ صدرت مجموعة أولى من الدراسات، وفى عام ١٩١٧ تأسست «جمعية دراسات اللغة الشعرية» Opoiay. لقد فرض الشكلاونيون المناهج المستوحاة من علم النفس، والفلسفة، وعلم الاجتماع التى كانت تسيطر على النقد الأدبى فى روسيا فى ذلك الحين، وجعلوا من العمل الأدبى مركز اهتماماتهم وحاولوا وصف عملية الإبداع مستخدمين المصطلحات التقنية (شك洛夫سكى: الفن كطريقة عمل، فى كتابه «حول نظرية النثر ١٩٢٥ Chklovski L'art comme procédé, dans sur la theorie de la Prose لقد انطلق البحث من دراسة مشكلة النغم فى بيت الشعر، ثم توسع إلى بيت الشعر (توماشيفسكى - Tomachevski)، وإلى القصة (بروب Propp) والرواية (شك洛夫سكى Chklovski) وأنتج الشكلاونيون الروس كمية هائلة من المؤلفات خلال السنوات الخمس عشرة التى استمر فيها نشاطهم. والمبدأ الذى حدده شك洛夫سكى هو أن «تأسيس شعرية علمية يتطلب أن نقبل منذ البداية بوجود لغة شعرية ولغة نثرية تختلف قوانينها، وهذه الفكرة تبرهنها أمور متعددة»<sup>(١٤)</sup>.

أما رومان جاكوبسون (مواليد ١٨٩٦) فقد أسس «نادى موسكو للألسنية» وعاش فى تشيكوسلوفاكيا من ١٩٢٠ إلى ١٩٣٩ وكان أحد أنشط أعضاء «نادى براغ للألسنية» الذى عمل كثيراً لنشر

أفكار الشكلانيين الروس إذ لا يمكن فصل أعماله الأولى حول «الشعر الروسي الحديث» (١٩٢١) وحول «بيت الشعر التشيكي» (١٩٢٢) (La Poésie moderne russe, Sur le Vers Tchèque) عن أعمالهم. هاجر جاكوبسون خلال الحرب إلى الولايات المتحدة ولا يزال يدرس فيها الآن. (\*) لقد تأثر على إبراز «الشعر في القواعد» و«قواعد الشعر» وأصبحت أعماله في مجال علم اللغة Essais de linguistique Générale ونظرية الإبداع «النصوص المجموعة تحت عنوان Questions de Poétique أعمالاً كلاسية غدت جانباً مهماً مما اتفق على تسميته «بالنص الجديد» (انظر الفصل الرابع).

يرى جاكوبسون في أعمال الشكلانيين الروس محاولة للتوجه «نحو علم الفن الشعر» وهو نفسه يعرف الشعرية على أنها «الدراسة اللغوية للموظيفة الشعرية في إطار المرسلات الكلامية بشكل عام وفي الشعر بشكل خاص» لقد استرجع كلمة بودلير «القواعد القاحلة نفسها تصبح شيئاً كالسحر الإيحائي». فاهتم خاصة «بصور النحوى واعتبر أن النسيج النحوى للغة الشعرية يشكل جزءاً كبيراً من قيمتها الباطنة. وعلى سبيل المثال، عمل على كشف العلاقة بين ترتيب الفئات النحوية والارتباط المتبادل بين العروض أو المقاطع الشعرية. وتحليله الشهير (بمساعدة كلود ليفي شتراوس Claude levi-strauss) حول قصيدة بودلير "Les chats" يعطى فكرة جيدة عن دقة الطريقة التى يتبعها جاكوبسون لتحليل النصوص فهو لا يصف مجرد متعة الوصف إذ أن تفحص النسيج النحوى يؤدي به إلى طرح السؤال الذى يعتبره أساسياً: كيف يستثمر عمل شعرى الأساليب المعروفة التى ورث قائمتها، لتحقيق غاية جديدة وإعطاء هذه الأساليب قيمة

(\*) توفي جاكوبسون فى عام ١٩٨٢ (المترجمة).

جديدة بواسطة الوظائف الجديدة المسندة إليها<sup>(١٥)</sup>.  
يبدو أنه لأرجوح عن استخدام مصطلح الشعرية الذي أطلقه  
رومان جاكوبسون للإشارة إلى دراسة الخطاب الأدبي ونظريته،  
وللتعبير عن البحث في أسباب الأصالة من داخل العمل الأدبي  
نفسه، ويؤكد «القاموس الموسوعي» لعلوم اللغات «لذكرو وتودوروف  
Ducrot et Todorov, (Dictionnaire encyclopédique des Sciences du  
langage), seil 72) ملاحظة هنري ميشونيك هذه  
من مواليد ١٩٣٢ إذ يستبعد القاموس المذكور المعاني الأخرى  
للمصطلح (ما وقع عليه خيار المؤلف بين جميع الاحتمالات، أو دلائل  
الرموز المعيارية التي وضعها منظر ما أو مدرسة أدبية ما) لصالح  
«نظرية الأدب من داخله» (ص ١٠٦). وفي كتابه حول الشعرية Pour  
la Poétique (1970) لا يريد ميشونيك الانطلاق من أعمال جاكوبسون  
قبل أن ينقده إذ يرى أن شأن الشعرية لا يتوقف على الفئات اللغوية،  
والعمل الأدبي لا يتوقف هو الآخر على قواعد النص بحد ذاتها. ويلوم  
تودوروف لأنه يحصر مهمة الشعرية في الوصف الكامل والشامل  
للعمل الأدبي، ويستنكر المفارقة التي وقع فيها النقد الذي يعود إلى  
نظرية النهج بعدما تخلى عنها الأدب. فهو يرى أن العمل الأدبي،  
وأن الأدب كله ليس إلا عملية تجسيم للغة في الوقت المعين<sup>(١٦)</sup> لغته  
في كل مرة فريدة. والنقد الأدبي الذي يريد أن يبقى شعرية أي  
نظرية للإبداع يجب عندئذ «أن يجعل هدفه الشكل، المعنى، وتجانس  
القول والسلوك الحياتي. ولا يمكن فصله عن ممارسة الكتابة: إنه  
ضميرها». لم يعد الناقد الرقيب الغريب الذي كان يطلبه هوراسيوس  
(وبعده بوالو) ولا المراقب بارد الأعصاب الذي تتطلبه شعرية  
جاكوبسون، بل إنه الكاتب نفسه (لأنه عندئذ لم يعد هناك تمييز بين



الحديث عن الكتابة والكتابة نفسها ولا بين «النقد» و «الأدب» لسنا ببعيدين عن المشروع الأول لفاليري ولا عن النقد كما كان يفهمه ويمارسه الشاعر الانجليزي «تى. اس اليوت» (T. S. ELIOT) (١٨٨٨ - ١٩٦٥) والذي اقتبس منه ميشونيك المقطع التالي:

«يشكل الكلام عن الشعر جزءاً واتساعاً لخبرتنا فيه. والنقد، ككل هو نشاط فلسفي، لا بد منه، ولا يتطلب أى تبرير، إن طرح السؤال «ما هو الشعر؟» يعنى تحديد موقع الوظيفة النقدية»<sup>(١٧)</sup>.

إن أرسطو الذي غدر به الأرسطوطاليسيون فى القرنين السادس والسابع عشر، يكون قد تم تجاوزه هنا من قبل الذين أعادوا استخدام عنوان كتابه ووقفوا تحت رايته. حتى أن ميشونيك يبدو مناهضاً لأرسطو عندما يكتب إن «نظرية الإبداع» (كما يفهمها) «تتفوق على الفكر الأرسطوطاليسى القديم فى الأدب بأنها تحمل الكتابة على محمل الجد: كسلوك حياتي»<sup>(١٨)</sup> ويمكن التساؤل عما إذا يحق له المزج بين الفكر الأرسطوطاليسى والشكلية التى قرر أن يفرغ منها. كان أرسطو ينطلق من وصف الأثر، ومن قدرة Dunamis الكلمة الشعرية، حتى لو حاول بعد ذلك تفحصها ببرود، وتحليلها، والتحكم بها. وكما يذكر بيار أوبنك Pierre Aubenque فإن «نظرية الإبداع» «لأرسطو» لاتنفصل عن جملة فلسفته، وهى فلسفة تطرح مسألة الوجود. إن العمل الفنى كمحاكاة Mimesis يعيد خلق الفعل Energeia الذي يكون الحياة. ويرى أيضاً أن النشاط الشعرى لا يقتصر على «مفهوم مجرد» بل يتبين أنه غير قابل للانفصال عن السلوك الحياتي<sup>(١٩)</sup>.

## مراجع الفصل الأول

- (1) René Sieffert : La littérature Japonaise, Publications Orientalistes de France 1973, p. 36.
- (2) هذا المثل أورده أتيامل في كتابه: Etienne: "L'écriture", Gallimard, 1973, coll. : "L'écrit/NRF", No.280, p. 53
- (3) Etienne: "Littératures Laiques" dans "Essais Littérature (Vraiment) generale", p. 73
- (4) Louis Renou: "Littérature Sanscrite" dans "Histoire des Littératures". Gallimard, 1955, coll: "Encyclopédie de la pleiade", t.1, , p. 975
- (5) Pierre Aubenque : article Aristote, dans l'Encyclopedia universalls.t.11
- (6) Goethe, "nachlese zu Aristoteles, poetik", 1827 , texte recueilli dans les "Kleine Schriften"
- (7) يعترف بواو بما هو مدين به لأرسطو أو لقد عظم خصومة هذا الدين ولكنه ينكر انه قرأ فيدا (Vide) أحد أول المفسرين لأرسطو والذي نشر في عام ١٩٧٧ نسخة باللاتينية عن "فن الشعر"
- (8) Rene Bray: Formation de la doctrine classique (1926)  
الأكثر إهمالاً بالموضوع هو:  
J.E. Spingarn : "A History of literary Criticism in the Renaissance, with Special reference to the influence of Italy in the formation and development of modern classicism", New York Columbia
- (9) University Press 1899  
Pierre Somville, "Essais sur la Poétique d'Aristote"
- (10) Vrin, Lessing: "La drmaturgie de Hambourg (1767 - 1769)
- (11) Tzevetan Todorov , "Poétique" (Qu'est - ce que le Structuralisme,2) Seuil , 1968 , reedition coll. "Points" No. 45, p.17
- (12) Paul Valery : "Oeuvres ", Gallimard 1962, "Bibliothèque de la Pleiade" t.1, pp. 1340 - 1358
- (13) "Poétique" pp. 19 - 21
- (14) V. Chklovski "Poétique, recueils sur la théorie de la langue Poétique" petrograd, 1919
- (15) توجد نصوص مهمة للشككيين الروس في كتاب  
Théorie d'ensemble "Seuil, 1965, coll. Tel quel  
Romans Jakovson: "Questions de Poétique "Seuil, 1973, p. 231
- (16) ويحتوي هذا الكتاب تحليلًا حول قصيدة Les Chats لبودلير والذي نشرته سابقاً، في عام ١٩٦٧ "L'Homme"
- (16) Henri Meschonnic, Pour la Poétique, Gallimard 1970, p. 46
- (17) T.S Eliot. "The use of Poetry and the use of Criticism, Faber, 1933, pp. 19 - 20
- (18) "pour la poétique" p. 151
- (19) ibid p. 169

الفصل الثاني

## المعرفة



لقد حدد النقد لنفسه غاية شرح وتقييم الأعمال الأدبية والكتاب السابقين والحاليين، بينما تخصص التاريخ الأدبي كنهج فرعى بالتدقيق فى الأعمال القديمة، فهو يذكر، ويحفظ، ويرتب الظواهر التى تتكون منها حياة الأدب: الكتاب وإنتاجهم، والجمهور، والعلاقات بين الكاتب ومستهلك الكتاب، ويقدم التفسيرات حول هذه الأشياء، وعلى مستوى أعمق يحاول شرحها وحتى إحيائها من خلال المقتطفات، أو يقوم، أمام تراكم الوقائع، بإطلاق المعايير والقوانين التى تحكم بنيتهم ومسيرتهم.

وهكذا يظهر التاريخ الأدبى وكأنه ولاية خاصة فى حقل التاريخ، إذ أنه يذكر الماضى من أجل الحاضر، ويحيى العلاقة، التى غالباً ما تكون عاطفية مع كبار القدماء الذين سبقونا فهو بالطبع يحصر حقل أبحاثه فى ميدان الأدب، إلا أن تحديد موضوع الكتابات فى إطارها الاقتصادى، والاجتماعى، والسياسى والثقافى ثم تبين ما فيها من عوارض أو إشارات تنم عن عقلية ما، عن نظرة مميزة إلى العالم يعنى محاذاة، وأحياناً يعنى غزو أراضى المؤرخ بمعنى الكلمة، وأكثر من ذلك، فإن العمل الأدبى يظهر سلبيّة الفعل، والنزوات غير المحققة، والكوامن المكبوتة، والمقاصد الخفية: فهو بهذه الصفة يقدم للتاريخ مادته الأساسية. لذا نجد أن التاريخ الأدبى يتبع منهج التاريخ بمعنى الكلمة: إقرار التخصص «دراسة المخطوطات، مقارنة الطباعات، التصويب النهائي للنصوص، دراسة تكونها» والوقائع «السيرية، الاجتماعية - الأدبية، الإحصائية»، تحديد سلسلة من الأسباب «المباشرة أو الظرفية، البعيدة، العميقة أو البنيوية»، أو على الأقل، إقرار العوامل التى تتحكم فى الحياة الأدبية عبر العصور،

وأن يحتفظ الباحث بحس نقدي متيقظ على الدوام، وأن يتقى ذهنية التصنيف المطلق، وأن يجمع فى نظره إلى الماضى، بين حب صارم للحقيقة وتعاطف يفترض توفر الخيال ورقة الأحاسيس: كل ذلك ليس إلا أمثلة جميلة وضعتها الأفكار الحديثة حول نظرية الدروس التاريخية فى نطاق المستحيلات. إن المفاهيم العملية التى ترتب الوقائع والإشارات الرمزية، والمعانى المسندة إلى الظواهر، ترتبط بال عقلية الحاضرة، فالمؤرخ الأدبى يقوم حتماً ببناء زمن ماض يجد فيه تساؤلات عصره - حتى يتهوى هتها ويطبق فيه «التحليل النفسى» على أدبه الخاص من خلال تفحصه لبدايات نائية وأسطورية.

يصبح النقد الأدبى، كونه ولاية خاصة فى حقل التاريخ، حديثاً حول - الأعمال، «لغة حول اللغة»، يستخدمها المثقفون الذين هم أيضاً، يطمحون قليلاً أو كثيراً إلى بناء صرح ذى مقام فى مجال الأدب، ليس هناك تباين بين التفسير والمفسر، ومن هنا تاتى المنافسات والادعاءات فى المقابل، يزعم المؤرخ الأدبى أن مهنته، ومنهج، هما سبيل «الموضوعية» ولكنه كاذب لا يمكنه الامتناع عن التمييز. والهاوى المتحمس يحتقر مدونات وبطاقات الناقد المحترف فهو يقارن بين جمود حديثه والخصوية واليسر الذى تتسم بها المؤلفات الكبيرة ويعيد النظر فى النظام الضمنى او البين للقيم، الذى يوجه ترتيب الظواهر والذى يشكل المرجع لإطلاق الأحكام.

إن وضع التاريخ الأدبى على مفترق بين نشاطين إنسانيين فرق بينها تطورها الخاص، يفرض عليه إشكالية غريبة، وانجذابا بين قطبين يهيئه للانتقائية المصالحة بين الكل والجامعة بينهما. يالها من طمأنينة وهمية، ثمرة معرفة حكيمة تتدافعها الحياة، وعلاوة على ذلك،

فإن التاريخ الأدبي المتأثر بالشكوك التي تعترض النقد والتاريخ يصطدم بانتقادات المحترفين والأخصائيين من المجالين إذ يجد النقد المزاجي أنه بعيد كل البعد عن المتعة وعن الاستمتاع بالأدب بينما لا يجد فيه مظهر الشعرية إلا ممراً صغيراً في مبنى المعرفة، وخادماً يُيجوز له أن يصبح سيداً. ويصبح مشبوهاً في نظر المؤرخ بأنه يصطاد على أراضيه دون رخصة صيد ودون سلاح مناسب. وفي أحسن الأحوال قد يألن له بالإقامة على أن يحترس ولا يتعدى الهوامش. إلا أن التاريخ الأدبي الذي يلقي المعارضة ويجد حافزاً في ذلك هو في صحة جيدة: بعد فترة الحمل الطويلة التي لم يكن يتميز فيها بشكل محسوس عن والديه. لمع في شبابه واتسم نضوجه بالكبرياء. واليوم وقد تخلّى عن التطرف وأصبح أكثر اهتماماً بقدراته، اكتسب الخبرة والحصافة المقرونتين بالصرامة والمنهجية، واللتين تؤمنان له مقاماً بين العلوم الإنسانية رغم الأزمة التي مربها.

## ١ - علم الآثار

حتى القرن السابع عشر لم يكن للتاريخ الأدبي وجود، لا بالفعل ولا بالاقترار إذ أن المهارة سادت في هذا المجال أكثر من المعرفة، لذا فإن «فن الشعر» (مهما كان الاسم الذي يطلق عليه) كان هو المتحكم مما أدى على صعيد التعليم إلى تسلط النحو وعلم البيان. لقد تركت لنا القرون الوسطى بعض السير الذاتية، وهي عبارة عن تجميع بارد للمعلومات غير المؤكدة أما عصر النهضة الذي احتفظ بحس التواصل الزمني الخاص بالقرون الوسطى فقد قطع هذا التواصل عندما قدم مثلاً جديداً، إلا أنه أضاف إلى هذا النهج التقليدي

مؤلفات أكثر تعقيداً، تستعيد الماضي بتحيز وتعصب.  
ويرتبط أسلاف التاريخ الأدبي الذين يريدون إظهار أن مير  
بلدهم ليس أدنى من ميراث القدماء، بالمشاجرات التي تبعت ضد  
كتاب بوييليه للدفاع عن اللغة الفرنسية (fense et illustration de la  
langue Francaise وهكذا فإن إيتين باسكيه Etienne Pasquier (٢٩ -  
١٦١٥) كتب «أبحاث حول فرنسا» (١٥٦٠) :cherches de la  
France لإظهار تفوق الأدب الفرنسي القديم، بنفس «قومي» مطلق  
التحيز والعنصرية، ينذر بقومية Nisard في القرن التاسع عشر. وألف  
المؤرخ Claude Fauchet (١٥٢٠ - ١٦٠١) كتابه حول أصل اللغة  
والشعر الفرنسي ليوافق الإعجاب الذي يبديه الناس بالعصور  
القديمة:

ecueil de L'origine de la langue et poésie Francaise et romans, plus  
les noms et sommaires des oeuvres de CXXVII poètes Francais  
vivant avant l' an MCCC (1581)

هذه أعمال ظرفية، لكنها تشهد أيضاً للتيار العقلاني، المتمرد على  
سلطة القدماء، والذي حطم السلود في أواخر القرن السابع عشر.  
وفي عصر الكلاسيين، أصبحت النظرية التي اختصرت المعايير  
المعقدة للجمال المثالي وحولتها إلى قواعد، تحكم بلا شريك، ومن ثم  
أخضعت الدجمائية الأشكال الجنينية للتاريخ الأدبي المحتمل وهي  
لا تختلف عن الأطر الموروثة عن العصور القديمة: فأعطت طبعات  
مفسرة للمؤلفين القدماء فيها مقدمات مخصصة جزئياً لحياة الكاتب  
«الاسكندريون كان لهم معلقوهم ومفسروهم» سيرة ذاتية أو مديحاً  
لمحات موجزة وغير مهتمة بدقة المعلومات، مناسبات لإطلاق الجمل



الإنشائية أى نهج يمكنه أن يتناقض مع منطق التاريخ أكثر من المقارنة إذ أنها تشكل التمرين البياني الإنشائي بعينه الذى ينفى الزمن ويلغى، فى نص واحد، القرون التى تفرق بين المؤلفين؛ لقد أقروا الأب راين Rapin فى ممارسة هذا التمرين، الذى ظهر بقلم فولتير Parallèle d'Horace, de Boileau et de Pope (١٧٦١)، إن العاملين فى مجال التاريخ لا يملكون إلا مفاهيم أخلاقية صرفاً تعتبر ثابتة (الخير والشر) وينقلونها إلى مجال الفن بصورة الجمال والقبح...، وهم يجهلون المفاهيم الديناميكية والمميزة فى محاولة إدراك المصير الجماعى.

وبقى هذا الوضع مستقراً بشكل مزعج أكثر من قرن قبل أن يتدخل بفضل البنى الجديدة التى اكتسبها عالم الأدب ويفضل النظرة المختلفة حول الأمور الأدبية، وتطور العلوم التاريخية، طرأ تحسن فى حقل الطباعة من عصر النهضة حتى القرن التاسع عشر، واتسع جمهور القراء ليضم فئة اجتماعية جديدة (البرجوازية) هانتقلت العلاقة الأدبية من الصعيد الفردى (الأمير الراعى للفنون وشاعره) إلى الصعيد التعددى (يتوجه المؤلفون إلى جمهور متنوع، تشكل الارستقراطية وجماعة الكتبة جزءاً غير قليل منه ولكن ليس الأكثرية). وأدى هذا التعقيد المتزايد فى الحياة الأدبية الناتج عن تطور كى بطنى، إلى تكوين طبقة من المؤلفين وإلى شعور بضرورة وجود ذاكرة جماعية تتكيف بشكل أفضل مع حب جديد للاطلاع لا يكبحه اللال.

حشدت الصحافة الدورية التى تطورت بشكل سريع فى القرن الثامن عشر وعممت المعلومات، ملبية الحاجات الجديدة. كانت مجلة

العلماء التي تأسست في عام ١٦٦٥ Journal des savants تنشر لمحة عن سيرة المؤلفين ورثاء للموتى، وأعطت للأدب مكاناً مختصراً. ومجلة Le Mercure galant (١٦٧٢) التي أصبح عنوانها في القرن التالي Le Mercure de France وكذلك مجلة Journal de Trévoux (١٧٠١ - ١٧٦٧) التي كان يصدرها اليسوعيون، أعطت أهمية كبيرة للنقد الأدبي. وكذلك، فإن المجالات المتخصصة في الأدب الأجنبي مهدت، بطريقتها، للتغيير في وجهات النظر المتعلقة بالأدب الفرنسي - اتسمت ببعد النظر وبالموضوعية - من خلال اعتمادها على أسلوب تعليمي في الشرح، ومن خلال التأملات التاريخية والجغرافية Bibliothèque Anglaise, Amsterdam, Berlin (١٧٢٨ - ١٧١٧) Bibliothèque Germanique 1740 - 1720 Genève "Bibliothèque Italique 1734 - 1728 Bibliothèque Britannique 1747 - 1733 Le Journal 1754 - 1962 étranger وقد اكتفينا هنا بذكر الرواد في المجالات المختلفة.

إن تزامن النجاح السياسي والازدهار الأدبي اللذين اتسمت بهما المرحلة الأولى من حكم الملك لويس الرابع عشر، دفع البعض إلى إعادة النظر في سيادة القدماء، وليس النزاع بين القدماء والمحدثين (١٦٨٧ - ١٦٩٤) "Querelle des Anciens et des Modernes" إلا حلقة في هذا الجدل. ولقد دافع شارل بيرو Charles Perrault عن معاصريه وشهد لهم بالتفوق على الاغريقين واللاتينيين في نصين حول عصر لويس الأكبر "Poème du siècle de Louisle Grand" (١٦٨٧).

وحول القدامى والمحدثين Parallèle des anciens et des Modernes

(١٦٨٨) مرتكزاً على المسلمة القائلة بأن تقدم المستمر لذهن الإنسان: فكان عمله هذا منخلاً لنقد «نسبوى»، يهتم بالفروقات بين الحضارات التي تحدد التنوع في الأدب، إلا أن هذه البوادر الانفتاحية اعترضتها، لسوء الحظ، عقلانية ديكارتية النسب تدعى الاستنتاج المنطقي للقوانين الأزلية للجمال وتستبدل الإعجاب بالقدامى المستند على الاستدلال (الدجمانية العقلنة) بمفهوم مجرد ومبنى على أفكار مسبقة للكمال الذي توضحه أمثال قديمة وحديثة (دجمانية متحذقة): فارق بسيط في التنويه!

غير أن مفهوم الانحطاط الذي يحبط التاريخ الأدبي فجعله يروى تاريخ الانحلال البطيء، استبدل برؤية منحنى تاريخى يساعد تم إضفاء القيم عليه، وننتقل من التشاؤم الكلاسي إلى تفاؤل عصر التنوير. لماذا نرفض الزمن الآتى بمستقبل خصب؟ لماذا لا يتم استكمال الوعود المستقبلية انطلاقاً من تطور الأدب في الماضي؟ وهكذا بدأ التاريخ يصنع أنواته لاستكشاف الماضي شيئاً فشيئاً. وبدون أن يتخلّى عن الطابع الإنشائي والأخلاقي، والبطولي، أخذ يتفحص الوثائق بدقة أكبر مع بايل Bayle ويهتم بالحضارات مع فولتير Voltaire ويدرس البنى العميقة للمجتمع مع مونتسكيو Montesquieu.

إلا أن التاريخ الأدبي لم يتجسيم إلا بصعوبة وقد رسم لابرويير، وفينلون، وبايل لوحة سريعة لوصف القرون السابقة، وفولتير، الناقد المزاجي، الذي لا يصف الماضي إلا عرضاً، نجد في كتابه حول قرن لويس الرابع عشر (١٧٥١) Le siecle de Louis XIV فصلاً يذكر بكمال الآداب، وفي كتابه حول طبائع وذهنية الأمم (١٧٥٦) "Essai

"sur les moeurs et l' esprit des nations" فى كل مرحلة من تاريخ الإنسانية. فالنسبة له، وبالنسبة لعدد كبير من معاصريه يصبح النموذج مزيجاً فى النظام الدجمائى، ويأخذ «قرن لويس الرابع عشر» مكانه إلى جانب «قرن أغسطس» القيصر الرومانى، وكأن لم يطرأ تحول على النظام. والمجاهرات النسبوية التى لاتحصى (حول الأنواق المتغيرة، وأثر المناخات...) تتطابق مع ممارسة دجمائية ضيقة، بدرجة أكثر فأكثر، مع ممارسة النقد التفصيلى شبه النهوى، قصير النظر، والفارق فى الحذقة.

لقد بدأ ما يمكن تسميته «ما قبل التاريخ الأدبى» بعملية تجميع الأحكام العلماء حول الأعمال الأدبية Les Jugements des savants sur les principaux ouvrages des auteurs (١٦٨٥ - ١٦٨٦) بقلم أدريان باييه Adrien Baillet (١٦٤٩ - ١٧٠٦) وهو صاحب مصنفات فى مواد مختلفة، ويفتقد المنهج والدقة. وفى عام ١٧١٦ نشر دنيس فرانسوا كاموزا Denis Francois Camusat (١٦٩٥ - ١٧٣٢) وهو رجل موهوب وبارع ولكنه غير منظم - عملاً حول الصحف الفرنسية "Histoire des journaux en France" وأكمّله بعمل نقدى حول الصحف Histoire critique des journaux Amsterdam (1734) ثم قدم عملاً حول تاريخ الأدب الفرنسى: Bibliothèque Francaise, ou Histoire littéraire de la France (1723) أما أعمال الراهب البندكتى جان ليرون Jean Liron (١٦٦٥ - ١٧٤٩) فهى أقرب إلى الفهرس أو ديوان الطوائف Bibliothéque générale des auteurs de France (1740 - 1734) Singularités Historiques et littéraires.

أما البندكتيون التايغون لرهبانية سانت مور Saint - Maur فقد

بادروا منذ العام ١٧٣٣ بكتابة تاريخ فرنسا الأدبي *Histoire Littéraire de la France* وعندما قامت الثورة الفرنسية بإلغاء رهبانيتهم كانوا قد وصلوا إلى الجزء الثالث عشر وموضوعه القرن الثاني عشر مما يظهر مستوى تحرياتهم الدقيقة، ويدل على استعانتهم بالمخطوطات والحواليات، على ضوء ممارسة نقدية للنصوص اتسمت بالحدائق: غير أن الطريقة المتبعة - التدقيق في كل مؤلف - تمنع الرؤية الشاملة وأي فهم للتطور العضوي للأشكال الأدبية. وتتسم المذكرات التي نشرتها أكاديمية الآداب (\*) (منذ عام ١٧١٧) بدقة أكبر مما يعرضها إلى نفس الانتقادات: "Mémoires Publiés par l'Académie des Inscriptions et des Belles-lettres" وحصر مؤلفون عديون كتاباتهم حول نهج معين، أو ظاهرة أو فترة محددة منذ عام ١٧٤٠، توافقت مع هذه الأبحاث الحافلة بالمعلومات سلاسل من الأعمال الموجهة إلى جمهور أوسع إلا أنها غالباً ما كانت تعود إلى ترف التكيس. وأكثرهم طموحاً كانت سلسلة تاريخ فرنسا الأدبي بقلم القس جوجيه *Bibliothèque Française ou Histoire littéraire de la France* (١٨ جزءاً، ١٧٤٠ - ١٧٥٦) أكملها مؤلفون مختلفون حتى وصلت أخيراً إلى ٣٤ جزءاً، وهي تتناول بشكل مفصل النحويين، وعلماء البيان، والشعراء، ولكنها لم تتمكن من إعطاء رؤية شاملة حول قرن أو موضوع ما. وعلى هامش «ماقبل التاريخ الأدبي» هذا، نجد أصلاً تقارب

(\*) Académie des Inscriptions et belles-lettres أسسها Colbert رجل القوة الكبير في عهد الملك لويس الرابع عشر ١٦٦٣. وتهتم بإصدار أعمال تون المعلومات في حقل التاريخ وعلم الآثار. «الترجمة».

القاموس من ناحية الشكل ، مثل «العناصر الأدبية» (١٧٨٧) "Eléments de Littérature" لكاثيريا جان - فرانسوا مرمونتيل J. F. Marmontel والتي تجمع فى كتاب، والترتيب الأبجدي، مقالاته التي صدرت فى «الموسوعة»، أو الأعمال الصادرة عن عدد من المؤلفين حول «مكتبة الرجل النواق» "Bibliothèque d'un homme de gout" - ١٧٧٢ "Nouvelle Bibliothèque de l'homme de gout" ١٧٧٧، المكونة من لمحات حول الأدباء وإنتاجهم والواقعة على منتصف الطريق بين المعجم وكتاب المراجع.

كل هذه المبادرات تفتقد إلى المنهج النقدي. والتمييز، وروح الشمولية فى العمل، وخاصة إلى حرارة الخيال، الذي بتوحده مع الحنين إلى الزمن الضائع يستطيع إحياء الأعمال المنسية. وهؤلاء المؤلفون ينقصهم الابتعاد عن عصرهم وينقصهم شيء من القلق أو بعض الرغبات غير المحققة ليتمكنوا من توظيفها فى كتابة التاريخ. والحال أن الحساسية والقدرات الخيالية بدأت تتحرر مع التحول الكبير الذي طرأ على العقليات والذي اتسمت به السنوات العشر ما بين ١٧٦٠ و ١٧٧٠، لقد تجسدت العقلانية الجمالية فى العمل القديم الصرف، الخالى من الزخرفات والذي أصبح معشوقاً، وللمرة الأولى يتخلى الغرب عن فن خاص به ويدخل دائرة الانتقائية التي تسببت بعد حين بنسف أية عملية إبداع أصلية تستهدف الشكل. والمكسب الثانوى من جراء هذه الاستقالة كان إحساساً مرهفاً بالتنوع الزمنى وبالهوة التي تفصل بين الماضى والحاضر.

وبعد ثلاثين عاماً سجلت الثورة الفرنسية هذا الشقاق في الواقع:  
لقد استعملت التاريخ الذي أصبح محسوساً لدى الجميع، للطبقات  
الدنيا المجتدة في الجيوش كما للطبقات الحاكمة التي أبيدت ثم  
تجددت، وأحدثت انتقالاً سكانياً (هجرة، حروب، فتوحات) مما ساعد  
على إلقاء نظرة جديدة على الأدب الفرنسي. لقد فرض الأمر الواقع  
هذه الرؤية النسيجية التي طالما تأخر ظهورها : بدأ طوق اللغة المنمقة  
يتخلخل وتصدع جدار الأفكار المسبقة والدجمائية نهائياً وقد وجد  
التاريخ موضوعه في التغيير الذي نركه كدلالة معبرة وليس كحدث  
عرضي أو كعبث : لقد جاءت الثورة لتدمر نهائياً النظام القائم، في  
أواخر قرن منحل، فضخمت حجم التغيير ومزقت وهم الاستقرار  
فاتحة الطريق أمام التحول الكيفي وظهور كتابة رومنسية لتاريخ الأدب.

## ٢ - الفترة الأولى من القرن التاسع عشر

عند فجر القرن الجديد نطقت جرمين دوستال Germaine de Stael  
بهذه النبوءة: «كان القرن الثامن عشر يعلن عن مبادئه بلهجة جازمة  
للغاية، أما القرن التاسع عشر فلعقه يعلق الأمور بإذعان مفرط. الأول  
كان يؤمن بطبيعة الأشياء، والثاني لا يؤمن إلا بالظروف. الأول كان  
يريد فرض وصايته على المستقبل، والثاني يكتفى بمعرفة البشر».  
وفي عام ١٨٤٣ تكلم بروسبير نو برانت Prosper de Barante عن  
«سمة التجرد الخاصة بعصرنا» وشهد القرن التاسع عشر في جزئه  
الأول تكون حقل مختص بتاريخ الأدب أريد له في الجزء الثاني من  
القرن أن يصبح علماً له مبادئه وغاياته ووسائله الخاصة.

## ١ - التيارات المتناقضة فى عصر الامبراطورية

### أ - رد الفعل الكلاسى والدينى

بعد الصدمة التى أحدثتها الثورة أعطى النقد الأدبى فى عصر الإمبراطورية انطباعاً بأنه يخوض مجالات غير محددة لكنها خصبة. ولقد التزم جان فرانسوا لاهارب Jean-Francois la Harpe (١٧٣٩ - ١٨٠٣) بالعمل على إحياء الفكر الكلاسى والدينى. كان فى البداية تلميذاً لفولتير وألقى محاضرات حول الأدب الفرنسى أمام جمع من الهواة Le Lycée من عام ١٧٨٦ حتى عام ١٧٨٨، ليبين فيها تطور كل نهج أدبى حتى عصر الفلاسفة أى حتى القرن الثامن عشر. غير أن الإذلال الذى عرفه فى أيام الثورة الفرنسية، واعتقاله فى فترة الإرهاب La Terreur تسببا فى قلب وجهة نظره، فاهتدى إلى الدين ويادر بنشر «اللوقيوم» "Le Lycée" (١٨٠٥ - ١٧٩٧) الذى يحتوى على أول دروس فى الأدب الفرنسى تستند إلى منهج عقلانى. إنه دجمائى ويؤمن بالعمومية وبأخلاقية الجمال الذى يرى أن الفرنسيين قدموا عنه النموذج الأفضل. ولكن إذا بدا لاهارب La Harpe قاسياً فى أحكامه فيما يتعلق بتفاصيل حياة المؤلفين وأعمالهم فقد كان فى الحقيقة مرناً ومتفهماً.

مع شاتوبريان Chateaubriand (١٧٦٨ - ١٨٤٨) تخضع الغاية الدينية للنقد الذى غالباً ما يرتدى طابع الحوار الندي بين رجل فريد والمبدعين (خاصة فى بحثه حول الأدب الانجليزى "Essai sur la littérature anglaise" ١٨٣٦ - الذى كتبه فى وقت متأخر والذى يعظم فيه «العبقريات الرئيسية هوميروس Homere، دانتي Dante، رابليه



Rabelais, شكسبير Shakespeare. غير أن «عبقريته» حول المسيحية (١٨٠٢) "Le genie du christianisme" تهم التاريخ الأدبي على صعيدين أساسيين: إذ أنه يستخدم إمكانيات الشعر في تفيله المعاصر، فيفتح الطريق أمام الإنتاج التاريخي الرومنسي (ولقد أقر بذلك المؤرخ أوجوستان تييرى Augustin Thierry (١٧٩٥ - ١٨٥٦)، ثم أنه يبين التفوق الثقافي للمسيحية، كان أول العاملين في مجال التاريخ المقارن بين الأفكار الرئيسية والشخصيات، إلا أن افتقاده للذهنية المنهجية لم يمنعه من إثبات موهبة بارعة في المقارنات الإيحائية («العبقرية»: الجزء ٢ و٣).

#### ب - ورثة الفلاسفة:

المؤلفون الذين أسسوا في عام ١٧٩٤ «العقد الفلسفي والأدبي، والسياسي La Decade Philosophique et Politique يريدون للمجتمع الجديد أدباً محرراً: فهم مهتمون بالماضي، وأوفياء للمذهب الحسي الوضعي الذي وصلت إليه فلسفة التنوير مع أجراً الموسوعيين، لذا يخصصون مكاناً مهماً لتفحص أعمال الماضي أو للأدب الأجنبي إلا أن نوقهم المتمسك بشكل عام بالمعايير المتحجرة للكلاسية الجديدة يتباين مع أيديولوجيتهم التي تفترض القيام بأبحاث تقدمية.

#### ج - المجددون:

إحياء الأدب المتسق مع الدين أو الفلسفة يعنى متابعة واستكمال التيارات التي تتقاسم القرن الثامن عشر. وفي كتابه حول «شعر الغزل المقارن» (١٨٠٦) "Erotique comparee" يضع المهاجر شارل دو فيليير Charles de Villers (١٧٦٧ - ١٨١٥) الحب المثالي الذي يتفنى به الشعراء الألمان مقابل الحسية الغالية: إن رائد الأدب

المقارن ينبنى بمشايعة الجرمان التى ستتنتشر حتى عام ١٨٧٠. وفى بادىء الأمر تبسّو جرمن دوستال (١٧٦٦ - ١٨١٧) كتلميذة للايديولوجيين "L'Idéologues": وتحاول فى كتابها حول «علاقة الأدب بالمؤسسات الاجتماعية» "De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales" استناداً إلى أسباب طبيعية، ومناخية، واجتماعية، وثقافية كما تحاول إخضاع التاريخ إلى نظرة مستقبلية بتخطيط لبرنامج الفن الجمهورى المتوج للتقدم. وإلى جانب أفكار القرن الثامن عشر المبتذلة المعروضة بحرارة وحماس، هناك حدث حاد فيما يتعلق بالمسافات التاريخية أو الجغرافية (العصور القديمة، القرون الوسطى والعالم الحديث، شعوب الشمال وشعوب الجنوب) أما كتابها عن ألمانيا (١٨١٤) "De l'Allemagne" الذى منعت الرقابة الامبراطورية لفترة طويلة، فهو يحتوى على دروس توجيهية رائعة فى مجالى الحضارة والأدب الجيرمانيين، وقد خدم جيلين على الأقل. تضع فيه جرمن دوستال الكلاسية الفرنسية مقابل الرومنسية الألمانية لكونهما عالمين فكريين متضاربين، ومتناقضين من جميع الجوانب (الوثنية والمسيحية، العصور القديمة والقرون الوسطى، المحاكاة وحرية الإبداع، الموضوعية والذاتية، الواقعية والمثالية)، وعندما نقرأ هذه الفصول التى تعكس الأحاديث الطريفة ننسى أن مفاهيم معقدة دخلت مجال إنتاج التاريخ الأدبى الفرنسى لأول مرة، وهى مفاهيم تشير فى نفس الوقت إلى فترة زمنية وإلى سلوك فكري، وتشكل جميعاً ضرورياً للوقائع لتكوين نظرة شاملة حول الصيرورة المركبة. لقد تأثرت جرمن دوستال De Stael بالأفكار التى طرحها جيوم

نو شليجل Guillaume de Schlegel في «دروسه حول الأدب المسرحي» (١٨١٣ - الترجمة الفرنسية: Cours de litterature dramatique) مفهوما حيوي وتطوري للجمال - وكان لديها أتباع مباشرين ذوو أهمية: بنجامين كونستان Benjamin Constant (١٧٦٧ - ١٨٣٠) الذي نشر في عام ١٨٠٩ أفكاره حول المسرح الألماني "Reflexions sur la tragedie de Walstein et sur le theatre allemand" Sismonde de Sismondi (١٧٧٣ - ١٨٤٢) الذي حاول كتابة التاريخ الأنبي لأوروبا الجنوبية، وقد باشر عملاً يعالج فيه موضوع الجو الاجتماعي أو الأخلاقي الذي يحيط بالمؤلفين. إلا أن ما أفسد الكتاب قليلاً هو «الليبرالية» العدوانية التي تدين كالديرون Calderon لعلاقتها بمحكمة التفتيش De la Littérature du Midi de l'Europe (١٨١٣). وشارل فكتور دوبونسنتن Charles-Victor de Bonstetten من مدينة بيرن Berne (١٧٤٥ - ١٨٣٢) الذي أسرف في تنظيره حول تأثير المناخ، في عمل غير بارع لكاتب تابع يفقد الشخصية (١٨٢٤) "L'Homme du Midi et L'Homme du Nord" والمؤرخ بروسبير دوبارنت Prosper de Barante (١٧٨٢ - ١٨٦٦) الذي كان «يميل» في كتابه حول الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر "Tableau de la litterature Francaise au XVIIIe siecle" إلى استبدال الأحكام الانفعالية والمتناقضة بممارسة النقد النسبي، والمتناسق والتأويلي، وأخيراً التاريخي، نون أن يخلو من المبادئ، حسب قول سانت بوف . Sainte-Beuve

## ٢ - النائج التاريخية للأدب الرومنسى

لقد تزامن إنشاء الحكم النيابى، أو الليبرالى غالباً، وبداية الثورة الصناعية مع تضخم الجمهور، والمؤلفين، ومانسميه اليوم بـ «وسائل الإعلام». وفى بضع سنوات بعد عام ١٨١٥، تشكلت بين مؤلفين أقل التزاماً بالأشكال التقليدية التى يستدل عليها وتعرف مباشرة، وبين قراء أقل اطلاعاً بنية تقنية وسيطة، تعمل بفضل المجلات، والجرائد الكبيرة والصغيرة. وولد الصحفى الحقيقى الذى انهال عليه بلزاك Balzac دون رحمة فى «الأوهام المفقودة» "Illusions Perdues"، إلا أن جميع مؤرخى الأدب فى هذه الفترة، كانوا أيضاً وأولاً من الصحفيين. وغالباً ما كانت مؤلفاتهم عبارة عن تجميع لمقالاتهم (كان الأمر كذلك بالنسبة لسانت بوف Sainte - Beuve، وشال Chales، وبويلانش de Planche...). وقد أعاق طغيان الصحيفة هذه الأعمال الكبرى، وجزأ الفكر وأضفى عليه بريقاً مفتعلاً، وكذلك فإنه شجع الخديعة، والتخمين، «والحشو» بالعبارات الفارغة والكلام المعاد غير الملائم حيث لا يوجد وحى وحيث يغيب العمل الجدى. إلا أنه حطم التصنع الخطابى القديم واستبدله بخطاب أكثر خفة، وأسهل بلوغاً، يتلامم بشكل أفضل مع تعميم المعرفة: لأن الصحفى البارع ينقل إلى التاريخ الأدبى التعددية والحيوية التى كان يتسم بها العصر.

وهناك ظاهرة بنفس الأهمية رغم أنها لافتة للنظر بدرجة أقل: وهى ظهور الأساتذة، أسياد الجامعة التى وضع نظمها نابليون. فجيزو Guizot وميشليه Michelet، وكينيت Quinet، وكذلك فيلمان Villemain وامبير Ampere، ونزار Nisard، وسانت بوف Sainte

Beuve أحياناً، يعملون ويحاولون نقل المعرفة بفاعلية. وعند الكثيرين، فإن «رزانة الأساتذة» واتساع الثقافة يكونان حاجزاً أمام الاستسهال الناجم عن العمل الصحفي الذي يمارسونه من وقت لآخر.

جيل ما بعد واترلو Waterloo هذا، مشبع بالتاريخ، ويتأمل تدفق الأحداث الصاخب، وسط النخان الذي بدأ يتصاعد من المصانع والخطوات الأولى للبيروقراطية، ويحلم بعصور البطولة التي رسمها واترسكوت Walter Scott وأجوستان تييرى Augustin Thierry، وفكتور هوجو Victor Hugo في مصنفات شاملة معبرة. وإذا يعتمد هذا الجيل على الحدث أكثر مما يعتمد على المنهجية، ويهتم بالحياة وبالحركة أكثر مما يهتم بالدقة وبالتبحر في العلم، فإنه مع ذلك يمهّد الطريق أمام تاريخ الأدب الوضعي بين ركّام الدجمائية الكلاسيكية الجديدة وحماس الرومنسية المضطرب.

أ - ورثثة Germaine de Stael:

وفي فترة عودة الملكية، بقيت مجموعة «العقائدين» وهي مجموعة كوبيه Coppet (\*)، وعلى رأسها جيزو Guizot وكوزان Cousin تصدر مجلتها "Le Globe" التي تم تأسيسها في عام ١٨٢٤: «مهمتنا الأولى كانت، في بادئ الأمر، المطالبة بالحرية الأدبية، ثم التحريض ضد التعصب القومي، وعشق الروائع الأجنبية بنفس درجة عشقنا لمؤلفاتنا المجيدة والأزلية، والإعلان عن مؤلفين جدد» هذا ما كتبه مؤسس المجلة بول دوبوا Paul Dubois فاتحاً الطريق أمام الانتقائية المستتيرة التي تحاول اجتذاب تفاهات السرد أو الكلام المسهب، وفي

(\*) Coppet قرية سويسرية تقع على شاطئ بحيرة ليمان.

نفس الوقت شعوزة الاستنباط المنطقي المفرط الذي يدعى العلمية.  
وفى الفترة الأخيرة لعهد عودة الملكية، نال أبيل فرنسوا فيلمان  
Abel Francois Villemain (١٧٩٠ - ١٨٧٠) حظوة كبيرة من جراء  
محاضراته واشتهر كمعارض جريء. أما الأعمال التي نتجت عن  
نشاطه التعليمي (حول الأدب الفرنسى فى القرن الثامن عشر ١٨٢٨ -  
١٨٢٩، وحول أدب القرون الوسطى فى فرنسا، وأسبانيا، وإنجلترا  
سنة ١٨٣٠، "Tableau de la litterature Francaise au XVIIIe Siecle"،  
"Tableau de la litterature au moyen - Age en France, en Espagne et  
en Angleterre"

ولقد تم جمع هذين الكتابين فى كتاب واحد أعيد نشره مرات عدة  
تحت عنوان "Cours de littérature Francaise"، فقد خيبت الآمال.  
بسبب بنيتها الركيكة والمزخمة بالجمل الاستطردية، وبسبب التحليل -  
الأدبى والاجتماعى - السطحى، وأسلوبها المانع والمتكلف، ومع ذلك  
لا يمكن أن ننسى أن «فيلمان» قد دفع بالتاريخ الأدبى إلى المقدمة على  
الساحة الباريسية، بفعل مبادئه التى تدعو إلى الموضوعية والإنصاف،  
وانفتاحه على الأدب العالمى (Weltliteratur)، والرحابة الملائمة لرويته  
(«نحب كل ما هو جميل، وإيق، وجديد، أيا كانت مدرسته»).

واليوم، يبدو لنا «كلود فوريل» Claude Fauriel أجدر بالاهتمام  
(١٧٧٢ - ١٨٨٤). إن الشعرية النفسية والحسية الصرف، التى  
وضع خطوطها الأولى فى مقدمة ترجمته لكتاب الدانمركى «هاجسن  
Baggesen بعنوان La Parthénécide (١٨١٠)، تدل على تمسكه بفكر  
«الأيديولوجيين»؛ إلا أن نوقه الرومنسى يشده أيضاً إلى القصائد  
البداية وإلى «الفولكلور» Grèce Chants Populaires de la moderne

(١٨٢٤ - ١٨٢٥)، وهدفه البحث في مهد الآداب ومحيطها: «المناخ، التربة، الوضع الاجتماعي، العقيدة الدينية، العلاقات التجارية، نتائج الحروب والفتوحات» ولقد لجأ هذا المنقب إلى أسلوب غريب في تناوله تاريخ شعر الجنوب الفرنسي "Histoire de la poesie Provencale" (١٨٤٦) إذ وصف الجنوب الأكسيتاني (Midi occitan) بأنه قالب أفكار وأساليب القرون الوسطى. وختتم «فورييل» جولته هذه في البحث عن المنابع بكتابه حول «دانتي» وأصل الأدب الإيطالي Dante et les origines de la langue et de la litterature italiennes (١٨٤٥).

#### ب - العالميون والمقارنون:

في عام ١٨٢٠ تم تأسيس مجلة "Revue des Deux - Mondes" التي انفتحت على الآداب الأجنبية بعيداً عن أية ذهنية عقائدية. ويلاحظ بين العاملين فيها «جان جاك أمبير» J.J. Ampere (١٨٠٠ - ١٨٦٤)، وهو تلميذ (فورييل)، ومسافر لا يعرف التعب، عندما لا يمارس مهنة التعليم، وقد تخصص مثل معلمه في البحث عن الأصول (له كتابان في تاريخ الأدب الفرنسي: "Histoire littéraire de la France avant le XII Siec le" (١٨٣٩ - ١٨٤٠) "littérature Francaise au Moyen - Age, comparee aux littératures étrangères" (١٨٤٦).

واقترح اتباع المنهج الاختباري والاستقرائي، ووضع مفهوم «الأسرة الطبيعية»، قبل «سانت بوف» لترتيب الظواهر الأدبية «حسب التماثل الحقيقي وليس حسب التشبيه التعسفي والقسري».

ويطوف كزافييه مرميه Xavier Marmier (١٨٠٩ - ١٨٩٢) أوروبا الشمالية فيعود منها بمعلومات موثقة وطريقة "Etudes sur Goethe"

(١٨٣٥)، L'Étude sur le Nord ، وهناك أيضا العديد من روايات السفر ومن الترجمات).

### ج - القوميون والأخلاقيون:

إن مثل هذا الفيضان العشوائي للأفكار والأساليب غير المطابقة للمعايير الكلاسيكية أو للأخلاقية التقليدية، باسم التفهم والحيادية التاريخية، كان يستدعي، في الواقع، رد فعل - يميل إلى الاحتفاظ بالمنهج الجديد، وفي نفس الوقت، يعود إلى ترتيب الظواهر حسب وجهة نظر أو نظام معين، أما نزار Nisard (١٨٠٦ - ١٨٨٨) فهو بمنهج استخدام الرموز في كتابة التاريخ الأدبي من خلال «دراسات في طبائع ونقد الشعراء اللاتينيين في عصر الانحطاط» (١٨٣٤). "Etudes de moeurs et de critique sur les poetes latins de la decadence" لأن تشخيصه القاسي، حول عملية الانكفاء وحول تضائل الحيوية اللذين تتسم بهما المرحلة المتأخرة من العصور القديمة، يشير بوضوح إلى المؤلفين المعاصرين، لقد روج كلمة قدر لها مستقبل ناجح. ويبدو لنا كتابه حول «تاريخ الأدب الفرنسي» "Histoire de la Litterature Francaise" (١٨٤٤ - ١٨٦١) وهو الأول من نوعه الذي يوفى بوعود العنوان، شديد الترتيب، لايهمل شيئا مهما، ويقدر كل شيء على ضوء المثال الأدبي، والأخلاقي، والديني المتجسد في بوسيبه Bossuet الذي تتلخص فيه كل عظمة الروح الفرنسية. ولقد هاجم «سانت بوف» بعنف هذا «التزمت الوطني الاستعلائي» وهذه العودة إلى الجماعية في أوج العصر الرومنسي، إلا أن القارئ يجد، في تفاصيل هذا العمل الضخم، معلومات ملموسة وأحكام دقيقة: إذ أنه، في الحقيقة، وبعد خمسين عاماً من



الرجوع إلى تفسير الظواهر بموقعها التاريخي (Historicisme)، أصبح شيء من النسبية يلزم المظاهر بالآراء الدجمائية بينما في القرن الثامن عشر كانت النسبية المعلقة تتزامن مع الممارسة الدجمائية.

وعلى صعيد أضيق حاول «سان مارك جيراردان Saint - Marc Girardin (١٨٠١ - ١٨٧٣) الناقد العادي، في جريدة "Journal des Debats" مقارمة التدهور في السلوك وفي مقالاته حول الأدب والأخلاق (١٨٤٥) وحول الأدب المسرحي (١٨٤٣ - ١٨٦٨)، استخدم التاريخ الأدبي للتنديد بالغزو المادي وبالفجور: إن هذا التضخم في الأخلاقية الذي كان يوازنه الذوق في النظام الكلاسي يفقد المنهج التاريخي توازنه.

وقد يكون القس الفودي(\*) «الكسندر فينيه Alexandre Vinet (١٧٩٧ - ١٨٤٧)، أكبر نقاد الفترة الأولى من القرن التاسع عشر وهو أكثر من لم يعرف قدره بينهم بسبب - حسب رؤية البعض - هذه الإضاءة الدينية التي تغمر استعادته للماضي، إلا أنها تعكس عشقاً للحقيقة الذي «لم يكن سبباً للإدلاء بالأحكام فيها لكنها في حد ذاتها نور أفكارنا، وقد قام بتدريس الأدب لأكثر من عشرين عاماً، وكانت لديه فكرة عن جميع العصور، ووجد بين دقة المعلومات ومفهوم رفيع للشعر كتعبير رمزي ولموس عن حقيقة متعذر بلوغها بكاملها. وكتوالد متجدد على الدوام ومدّش لسر لا يتغير». من هذا التفسير الحساس والبارع للغة الشعر، والتاريخ الأدبي المحمد في البحث عن عظمة تدريجية، وعن وحى سمائي.

Etudes Sur Blaise Pascal (1848) et " Etudes sur la littérature Française au xix siècle (1848).

(\*) من مقالة فود السويسرية. (م)

### د - عودة المنظرين:

وبرزت مجدداً محاولة لإيجاد نظام شمولي للخطاب يرتكز على قيم جمالية مبنية. كرد فعل آخر على الطابع التحليلي الذي تجاوز حده في النقد التاريخي الصرف والذي أفرط أيضاً في عرضه للسير الذاتية وفي استخدامه للأسلوب الإخباري. قدم كاتب الحوليات في مجلة "a" Revue des Deux - Mondes، جوستاف بلانش (١٨٠٨ - ١٨٥٧)، نفسه كبطل الحيادية الصارمة. ويضعه نهجه الاستنباطي وكفاحه ضد الرومنسية وضد المذهب الواقعي باسم ضرورة الاختيار والامثلية، في صف أنصار الكلاسية الجديدة المتجددة.

ويهاجم «الفريد ميشالز» Alfred Michiels (١٨١٣ - ١٨٩٢) «عجز النقد الفرنسي» مقارناً إياه بالأصولية الألمانية في كتابه حول «تاريخ الأفكار الأدبية في فرنسا» "Histoire des idées littéraires en France" (١٨٤٠). ويهزأ من منافسيه الذين يفتقدون «نظاماً ترتيبياً»، و«التائهين وسط الوقائع». فبالنسبة له، فإن السلوك في مواجهة العالم، والذي يتحكم في التيارات الفكرية أو في العصور المختلفة، والأشكال الأدبية التي تقدم له وسيلة للتعبير، يجب تحليلها في بنيتها العميقة وبواسطة مفاهيم محددة بدقة. هذا البحث في النقد الفلسفي يبقى معزولاً في فرنسا باستثناء بعض المقالات الصادرة حول الرمز للمنظر الاجتماعي «بيار لور» Pierre Leroux (١٧٩٧ - ١٨٧١).

### ٣ - سمانت - بوف Sainte - Beuve

ستكون قراءتنا للقرن الماضي غير متناسقة إذا أظهرنا سانت - بوف وكأنه أمير النقد الذي يقف وحيداً: لم يخصص له معاصروه،

حتى الامبراطورية الثانية على الأقل، إلا مكانة «المنافس» البارع الجالس وراء كبار القضاة «بلانش ويزار» Planche et Nisard غير أنه، بعد ثلاثين عاماً من النسيان النسبي، ومنذ عام ١٩٠٠، برز كاتب مقالات «يوم الاثنين» كـ «معلمنا جميعاً، نحن النقاد المحدثين»، وكـ «عقل ينحفر في الذاكرة»، حسب قول المؤرخ الدنماركي «جورج برانديس»، لقد استقطب الإعجاب واستقطب بدرجة أكبر الأحقاد، وأصبح «رجل الضفينة». أو كما كتب نيتشه «عبقريّة في النميّة» (....)، وناقد بلا معايير (....)، ومؤرخ بلا فلسفة. إذ يتعايش فيه أو يتضارب السلوك والأساليب التي توالى ما بين ١٨٠٠، ١٩٠٠: إنه مثقف كلاسي جديد، إنه أيضاً رومنسي «ملهم»، ومنهجي سابق على «تين» وأبيقوري تأثيري.

ولد في عام ١٨٠٤ في بولون سور مير Boulougne- sur - Mer ويعد أن أتم بعض الدراسات في الطب، دخل إلى العالم الأدبي من الباب الصغير إذ كان يقدم إلى مجلة "Le Globe" التحليلات النقدية: وهكذا فإن تحليله حول القصائد الغنائية لـ «هوجو» (١٨٢٧) شكل انطلاقة لصداقة عاصفة ومضطربة سرعان ما قطعتها غيرة كان يغذيها حب الناقد للسيدة «أديل هوجو». لقد ارتبط أكثر فأكثر بالنابدي الرومنسي وألف ديوانين شعريين يدل عنوان الأول عن بنية ثلاثية غريبة (Vie . Poesie et Pensées de Joseph Delorme) إذ يتناول «حياة، وشعر وأفكار جوزيف نولورم» (١٨٢٩)، ويتسم ديوانه الثاني «المواساة» (Les Conso la tions) بأسلوب التصوف الغنائي غير الجديد. في نفس الفترة، بدأ يكتب سلسلة «صور الشخصيات» Les Portraits بعد تجوال عبر العقائد المختلفة لخصته قصة «الذات»

"Volupte" التي أخذت طابع السيرة الذاتية، ومن ١٨٢٠ حتى ١٨٢٤، نفى نفسه في مدينة لوزان هرباً من الغراميات التي كثيراً ما عاكسها الزمن، وألقى فيها محاضرات حول «بور رويال» - "Port Royal" وهي أصل مؤلفه الرئيسي الذي نشر بين ١٨٤٠ و ١٨٥٩. وعند عودته كان متشككاً ومتقززاً. عينوه أمين مكتبة مزارين (Mazarine) (١٨٤٠)، وانتخبوه في الأكاديمية الفرنسية (١٨٤٣). ثم استقر في الحياة الباريسية وكان حذراً في «صور الشخصيات» التي حملت توقيع. ولاذعاً وغادراً في اليوميات التي كان يرسلها دون توقيع إلى المجلة السويسرية (Revue Suisse). أخرجته ثورة ١٨٤٨، فجأة من طمأنينته إذ نبشت له قضية غامضة حول أموال غير معلنة: فاستقال من منصبه وقبل عرضاً من جامعة ليبيج ليصبح أستاذاً فيها (١٨٤٨ - ١٨٤٩) فتناول أحد مواضيع محاضراته شاتوبريان ونُشر في عام ١٨٦١ تحت عنوان "Chateaubriand et son groupe Littéraire sous L'Empire" «شاتوبريان وحلقته الأدبية في عهد الامبراطورية».

عاد إلى فرنسا عام ١٨٤٩ وبدأ سلسلة طويلة من «أحاديث الاثنين» (Causeries du Lundi) التي حددت عودته إلى النقد المعيارى والتحاقه بالبولنابارية المتحكمة. وإعادة انعدام شعبيته في أوساط الشباب (منعه مشاغبون من التعليم في جامعة فرنسا)، وجحود السلطات تجاهه، تدريجياً إلى ليبراليته الأصلية. وفي عام ١٨٦٥ تم تعيينه في مجلس الشيوخ حيث تميز بعقلانيته المعادية للكليروس وعند وفاته عام ١٨٦٩ كانت جنازته المدنية مناسبة لمظاهره معارضة. في عام ١٨٢٧ ارتبط سانت - بوف بالنقد التاريخي وقدم سلسلة

من المقالات نشرتها جريدة "Le Globe"، وأصبحت، بعد إدخال تعديلات مهمة عليها، كتاباً يتناول تاريخ الشعر والمسرح الفرنسي في القرن السادس عشر، تم نشره عام ١٨٢٨ : "Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre Français au XVIe Siècle"

وفيه اقترنت الكتابة المبهمة والتدقيق في دراسة الأسلوب إلى حد الحذقة، على نسق نهاية القرن الثامن عشر، واقترنت بإعادة تقدير فعلية لكوكبة شعراء القرن السادس عشر كمجده للأسلوب، ويأخذ عليها الكاتب انقطاعها عن أدب القرون الوسطى ذي السمات الغالية والفرنسية العريقة، وبالتالي انقطاعها عن الجذور. ولا تظهر بنية السيرة الذاتية إلا بخجل. تقمعها المقابلة النقليدية بين المؤلفات والمثال الواضح بدرجة أو بأخرى، الواقع على نفس المسافة من الكلاسيكية الجديدة والرومنسية الحذرة.

الجديد تماماً هنا هو الشعور بعلاقة حية تماثلية مع عصر أدبي مضى، ثم استخدام هذا التماثل لأغراض المجادلة أو الدعاية. ويعتبر هذا الإحياء الاستعاري للماضي مقدمة لكتابات «نزار» حول شعراء عصر الانحطاط اللاتيني ومقدمة للنقد اليميني في بداية القرن العشرين للرومنسية.

في المقابل، وللتعويض عن جميع التقلبات «الايديولوجية» (انتقل الناقد من الرومنسية المتصوفة إلى الأفكار المستوحاة من «لاميني» مروراً بالسانسيمونية الحادة، وبعد مجاورته الكاثوليكية ثم الكلفينية، بدأت مرحلة الشك) وفي عام ١٨٢٩ بدأ يستخدم أسلوب تصوير الشخصيات، «البورتريه» المعاصر للإنتاج الغنائي «مقدمة شعرية مسهبة، مدخل متناسق، سير ذاتية تقطعها استطرادات حول

المؤلفات أو تشبيهات تبرز التتواء والظلال، خلاصة موجزة)، بقى هذا الأسلوب قابلاً مرناً، ولكن ثابتاً، خلال عشرين عاماً وكان يلانم الوصف والتخييلات أكثر من الأحكام والتقدير الجمالية.

«إنه نقد يتطلب الفهم والتوحد، يعتمد على الحدس والتأمل نتيجة لممارسة شاقة تقتضى معرفة عميقة للإنسان والعصر فيجد تعبيره فى السلسلة العذبة التى تحاول ترسيخها صورة مائية:

«الروح النقدية هى بطبيعتها يسيرة، ومتسلسلة، ومتحركة، ومتفهمة. إنها نهر كبير عذب يعرج وينبسط حول المؤلفات والبدائع الشعرية كما يفعل حول الصخور، والقلاع، والتلال التى تغطيها الكروم، والوديان الكثيفة الخضراء التى تحدد ضفافه. وبينما يبقى كل من هذه الأشكال المكونة للمنظر ثابتاً فى مكانه ولا يهتم بغيره، بينما القلعة تحتقر الوادى، والودى يتجاهل التل، يذهب النهر من واحد إلى الآخر ويحيط بهم دون تمزيقهم، يفرهم بالمياه الجارية، يضمهم، «يتضمنهم»، ويعكسهم، وعندما يدفعه فضول المسافر إلى التعرف على هذه الأماكن المختلفة وإلى زيارتها يأخذه فى مركب، يحمله دون تعريضه للصدمات، ويبسط له بالتتابع ما فى مجراه من مشاهد متغيرة.

هذا المفهوم وكذلك بنية السيرة الذاتية أثارا تحفظات بلانش Planche وعداوة ميشالز Michiels اللاذنة: «ولا يهيمه النظام أو الفكرة بقدر ما تهيمه الطرائف، يتكلم كثيراً عن الرجل، وقليل جداً عن الكاتب، ويكاد لا يذكر نظرياته (...)». لم يلتفت إلى الأفق، أو السماء، أو الأنهار، أو التلال، والتهى بقطف أعشاب خفية، ظن أنه يرسم صورة رجل حين امتدى على خيال أنفه، «ويعد ذلك قال باربي

دورفيلي Barbey d'Aurevilly دون موارية في الكلام: «إنه حرياء المؤلفات التي يدرسها ويتفحها، ولاشيء أكثر من ذلك».

غير أن العطف يملأ الثلاثة آلاف صفحة التي كتبها حول «بور رويال» ويروى فيها السيرة الذاتية لهذا الدير، إنه عمل مؤرخ يقترب من اللاهوتية في بعض المقاطع، إلا أن الأدب احتلّ فيه مكانة مهمة إذ كانت الرؤية خاصة وكذلك الإضاءة. نذكر الفصول حول كورنيه Corneille وروترو Rotrou، وباسكال Pascal، وراسين Racine لقد بدأ هذا العمل تحت سيطرة شعور من الإجلال والحب وانتهى بإعلان المشك التام:

«شاب، قلق، مريض، عاشق ومهتم بأكثر الزهور سرية، كنت أريد خاصة وفي الأساس، بدخولي إلى ألفاز تلك الأرواح التقية وإلى تلك الحياة الداخلية، كنت أريد جنى ثمار الشعر الباطني والعميق الذي كان يفوح منها (...). لكني، ورغم ما بذلته من جهود، لم أكن وأست إلا باحثاً، ومراقباً صادقاً، متنبهاً، مدققاً. حتى أنني، كلما أحرزت تقدماً وبعد بطلان السحر، لم أهد أشأ أن أكون شيئاً آخر.

عندما نتأمل هذا التحول نفهم خصوصية «الظاهرة السانت بوفية»: إن ممارسة النقد ضرورية للاتزان الذهني للمؤلف. القلق الداخلي الذي يعيشه المفسر لا يتركز باندفاع متماسك بما فيه الكفاية لإشباع الغرائز (فعلياً أو رمزياً)، أو للتعبير عن التخيلات التي يضطر أن يعيشها بنوع من الشراهة الأدبية: «في نقدي أحاول أن ألصق رويحي بروح الآخرين، أنفصل عن نفسي، أحضنهم، أحاول أن أرتديهم وأن أضاهيهم». تحقيق الإمكانات الذاتية بالوكالة، تلك هي الرغبة العميقة التي أدت إلى البورتريهات بالغة الحساسية في

الثلاثينيات: بناء الذات والعمل، من خلال ترجمة حياة وأعمال أخرى، فالنقد هو «ابتكار وإبداع مستمران» هذا النقد الخلاق والشعري يثار للفشل النسبي للدواوين الغنائية ويبشر بأسلوب ولتر باتر Walter Pater، أو سواريس Suarés.

انتهت هذه الاستعاضات البارة إلى طريق مسدود ولم تعد تعزى كاتبها. وشكل وصفه الصوري لبايل Bayle (١٨٣٥) منعطفاً في تطور لم يأت بكافة ثماره إلا في عام ١٨٤٩ حيث ظهر الأسلوب الجديد الذي تميز به «حديث الاثنين».

«أحد شروط العبقرية النقدية والكمال في هذا المجال، كما قدمه لنا بايل، هو ألا يملك الناقد «فنأ» أو «أسلوباً» خاصاً به (....). إن حرفة النقد هي كالسفر المستمر مع جميع أنواع الناس وفي جميع أنواع البلدان، بدافع الفضول، وكما نعلم: «قلماحسن الطواف في العالم سلوك الإنسان».

ويعد أن انخرط بحياته في مهمة النقد، «الروح الثانية»، قبل سانت بوف وهو «رسام العباقرة»، المتلصص بلا تحفظ، قبل – مستسلماً – بأن يكون مراقباً دون أفكار مسبقة، رجلاً يعرف القراءة ويعلمها لغيره». وهكذا، بعد أمبير Ampere ، وضع تصوراً لترتيب الوقائع بالمنهج العلمي، نوعاً من «التاريخ الطبيعي» يكلل أكوام الملاحظات، واقترح كحجر أساس نظريته حول الأسر الروحية التي تعمل على الترتيب عبر التاريخ حسب السمات البارزة، وهي الطريقة المتبعة لتصنيف النبات والحيوانات. النقد البوفي في شقه الآخر يتطلع إلى علموية تين. لكن ويتحفظ، يقبل سانت بوف أن يكون «عالماً طبيعياً جيداً في هذا الحقل الشاسع من الأذهان»، ولكنه يتذمر



أمام نظرية السببية التي اكتشفها تين: لأن الشاعر ليس على هذه الدرجة من البساطة، وليس محصلة ولا حتى بؤرة عاكسة، لديه مرآة الفاصلة، وجوهره الفردي الوحيد. «وعلى أى حال، ليس هناك شيء علمي» في الحديث: إنه خطاب محدّد، ذو بنية متغيرة، حيث المعلومات، والتعاطف لا يشكلان عائقاً أمام الحكم الذي يدلى به باسم المثل الكلاسيكية، خالياً من النظرة الضيقة. يتميز «حديث الاثنين» بالعودة إلى معيار أخلاقي - أدبي، ويتخله عن بنية السيرة الذاتية البحتة، وبأسلوبه الخفيف. وهذا ما يجعل منه نهجاً جديداً تماماً في فرنسا، يذكر بالذي اتبعه الكاتب الانجليزي اديسون في القرن الثامن عشر في «المشاهد».

أجيال عديدة لم ترحم الناقد وشجبت على حد سواء أخلاقياته (قسوة وخداع، وخبث، ودناءة، وتقلب...) أو تقصيره في المجال الأدبي: تناقضات بين المراحل المختلفة، أحكام ذات طابع كلاسي متزايد باسم التراث الإغريقي - اللاتيني، ومنحرفة تماماً فيما يتعلق بالحاضر (تجاهل بلزاك ومستندال، ولم يفهم بودلير، وفضل فيدو على فلوير...)، أحكام ناتجة عن ميوله لكل ما هو رديء أو صغير وعن كراهيته العميقة للشخصيات الكبيرة كما تدل ملاحظاته المتتالية حول شاتوبريان أو هوجو. وأكثر من الأخطاء هناك غياب للأحكام وخليط من شتى أنواع النهوج والأساليب: الشعر الغنائي، والسيرة الذاتية، والأخلاقية، وتقلص دور النقد للغاية دون الاعتماد على نظرية أو على منهج منطقي إلى درجة أن الصورة أو الحديث لم يختلفا سواء كان يتناول جنراً أو عالماً.

ينبع غنى وتفرد عمل سنانت - بوف من جميع هذه التناقضات

التي يسيطر عليها ولعمرة بالحقيقة الذي يبرز رغم المجاملات اللازمة «الناقد يجب ألا يكون متحيزاً أو متحزباً، وألا يقترب بالناس إلا لفترة معينة وعليه أن يعبر المجموعات المختلفة دون أن يرتبط بها أبداً». ويختلف هذا المثال مع النقد القديم بأنه يبحث عن التفسير: ويقابل الإفراط في الاستدلال بإفراط في السرد. «من السهل نوعاً ما الحكم على الكاتب، إلا أن الأمر يختلف بالنسبة إلى الإنسان». إلا أنه حاول، بعد ذلك العثور على الظاهرة الأدبية التامة في جوهرها:

«لا تكفى معرفة الناس عندما يتعلق الأمر بالمؤلفات، وإذا نجد لتمييز إنتاج الذهن جيداً كتعبير عن زمن وعن نظام اجتماعي ما، يجب ألا نتغاضى عن التقاط ما هو ليس من الحياة الزائلة، ما يرتبط بالشعلة الأزلية والمقدسة، بعقيدة الآداب في حد ذاتها».

يلجأ الناقد إلى طرق متعددة ومحيرة لالتقاط هذه «الأدبية»

"littérarité" : نقد أسلوبى دقيق ومفهم (كاكتشاف كلمات محورية تتكرر بوتيرة غير عادية، مثل كلمة «حياة» عند مدام دوستال، وكلمة «استمرارية» عند سينارنكور Senancour ، لديه ثقة الرومنسيين بقدره الحدس، والخيال، والشعر إلا أنه لا يتأثر بالمغالاة أو بالفرائب، وفي تقديمه للظواهر التاريخية يهتم أكثر بالتدوين الدقيق من إبراز مشاهد العظمة: «جوهر النقد، هو تحديد الزمن». يشعرونا سانت - بوف بطعم اللحظة أو الزمن، ويرسم في يضع صفحات، نبذة عن أصل فكرة أو نهج ما ، ويهتم بالأدب المقارن دون أى تنظير ودون أن يفرض أبداً شرحاً آلياً: بالكمال البسيط لعمله الضخم بقى سانت - بوف الملتقى لجميع أنواع النقد وكذلك المرجع الذى لا بد منه. وكما كتب لانسون Lanson فإن سانت - بوف «ليس» «نودة» «تسكن الأدب

وتنخر فيه دون أن ترى أو تسمع، أو تشعر بالإنسانية الضخمة التي تعيش، وتعمل وتعاني في الجوار، فلم ينعم أحد بفضول أكبر وبفهم عمق لجميع مشاغل الإنسان».

## ٤ - الفترة الثانية من القرن التاسع عشر أو عصر الوضعية:

في عصر الرومنسية وبالرغم من تكاثر الاجتهاد في المبادئ «العلمية»، فإن الأفكار المسبقة في مسألة تحديد النطق، والديمقراطية المستترة كانت تغزو حقل الممارسة العشوائية وغير المنظمة في أغلب الأحيان. وكان التاريخ الأدبي يرتدى طابع السرد، المتجاور مع الخطاب المعياري، ومع ذلك فإن كل علم يميل إلى التفسير الموحد، ويصبح التاريخ الأدبي علمياً بالارتكاز على مبادئ يستخلصها من ممارسة كتابة التاريخ، وبالاكتفاء بتحديد الوقائع الأدبية والبحث عن أسبابها: هذا على الأقل، كان الطموح الفائق والذي تغذى منه جيل ١٨٥٠.

### (١) نحو نقد علمي:

ترك لنا هيبوليت تين Hippolyte Taine (١٨٢٨ - ١٨٥٣)، نو الثقافة الفلسفية والذي أصبح أستاذاً في الآداب، بعد أن منعه انقلاب ١٨٥١ من ممارسة المهنة التي كان يحبها، أعمالاً تحمل بصمات هذه التقلبات: أعمالاً ثرية، متجددة، واستفزازية في بعض الأحيان، إلا أن التصلب تسلك إليها عبر جهاز عقائدي تبسيطي لا يطبق بدقة.

لقد فتنته نظم سبينوزا Spinoza وهيجل Hegel الشمولية، فنراد تين وضع تفسير كامل شامل لوجود وصيرورة الأدب، يربط الوقائع

الأكثر خصوصية بوقائع عامة، ويكتشاف مجموع القوانين التي تعبر في هذا المجال الخاص، عن منطقية العالم. «عالم في طبيعة النفس»، يدعى تطبيق هذه العلوم الاختيارية التي كان كلود برنار Claude Bernard في ذلك الوقت يصوغ مبادئها: «المنهج الحديث الذي أحاول تطبيقه قوامه النظر إلى الأعمال الإنسانية بوجه خاص على أنها وقائع ونتاج يجب تحديد سماته والبحث عن أسبابه، ولأشياء أكثر من ذلك. وبهذا المفهوم، فإن العلم لا يحرم ولا يحل، ولا يجرم ولا يسمح؛ إنه يلاحظ ويفسر». إن حجر الأساس في هذا الصرح الأيديولوجي المقدر له القضاة على ذاتية الناقد ويلوغ الموضوعية هو الموهبة «الرئيسية» التي يعرفها تين Taine على أنها «ذهنية أصلية تستنتج منها جميع الصفات المهمة في الإنسان وفي المؤلفات». إنه تعبير شامل عن هوية كاتب، يخطر على البال بعد قراءات صبورة، ويصلح كمفتاح لشرح جميع المواصفات الثانوية؛ ويبدو هنا أن تصور «الملاحظة - الفرضية - التحقيق» جاء كتعويض عن التعبير الصائب الذي تستطيع الآلهة منحه لأي ناقد، حتى لو كان ناثيرياً.

وتتوب الخاصية الفريدة للمؤلف، «سبب» جميع مميزات الشكلية أو الأساسية على الصعيد الفردي - عن السببية العامة. فالمجال النفسى تحده مجموعة عوامل خارجية رتبها تين Taine تحت ثلاثة عناوين: العرق (تحكم العنصر الفيزيولوجي الجماعى في المجال النفسى)، البيئة (مجموع العوامل الجغرافية، والناخية، والاجتماعية، ...) ، اللحظة الزمانية (وضع العقلية الجماعية في لحظة ما من المحور الزمنى) - والخلاصة، أن تين Taine ينظم الاتجاهات الوضعية التي اتسمت بها الفترة الأولى من القرن التاسع عشر.

إن بحثه حول لافونتين La Fontaine وحكاياته (١٨٥٣) Essai sur la Fontaine et ses Fables كثيراً ما يشبّه التطبيق المدرسى للنظرية، أما كتابه الضخم حول تاريخ الأدب الانجليزى (١٨٦٣ - ١٨٧٤) "Histoire de la litterature anglaise" فلا يخلو من «خلل فى المبادئ» فى منهج الناقد، إذ أن الفجوة الرئيسية فى النظرية هى التى تفصل بين الجسدى والروحي، بين المساحة والفكر. يبقى أن هذا العمل - الأول من نوعه - مليء بالصفحات الثاقبة ويدل على جهد وتعاطف كبيرين (حتى مع الشعراء الرومنسيين). ويعود تين Taine ثانية فى كتاباته الجمالية والتاريخية التالية (Nouveaux essais de critique et d'histoire) (١٨٩٣)، إلى المفهوم الكلاسى الجديد حول الجمال (ملامسة الشكل والمضمون، تعبيرية، تلاقى التأثيرات)، بأخلاقية تذكر بسان مارك جيراردان Saint - Marc Girardin وهكذا تظهر انتقائية هذا المثقف، الذى هزته أحداث ١٨٧٠ - ١٨٧١ بعمق، والذى لم يفلح أبدا فى توحيد نظرياته الفلسفية مع حساسيته الأدبية.

لقد أثر تين Taine فى جيل كامل، وعلى الأخص فى تلميذه إيميل هينكان Emile Hennequin (١٨٥٨ - ١٨٨٨)، الذى مات فى وقت مبكر مما منعه من تطوير وتطبيق نظرية عرضها فى كتاب حول «النقد العلمى» (١٨٨٨) (La critique scientifique).

أثارت استخدامات تين الغامضة فى الشرح الانتقادات التى أصبحت شائعة بعد ذلك. إلا أنه أراد مواصلة واستكمال مشروع معلمه الهادف إلى تحاشى الدجمائية القاطعة والثرثرة حول السيرة الذاتية ومن ثم عاد إلى المؤلف واعتبره كرمز تحدد معانيه المختلفة مقاطعات النقد الذى سيكون جمالياً (غرض العمل الأدبى هو إنتاج

الانفعال الجمالى)، سيكولوجيا (يعيد إلى الكاتب)، اجتماعيا (يشير إلى عقلية مجموعة اجتماعية واسعة بدرجة أو بأخرى)، إن البحث عن نظم ترابطية متطابقة والعودة النسبية إلى الاسنية التزامنية يشير بالاتجاهات الحديثة للسيميولوجيا، والتحليل النفسى المطبق، وسوسيولوجية الأدب، مما يحطم وحدوية تين Taine الوهمية ويطرح المسائل الأساسية: الغرض، المنهج، الوسائل.

٢٠) الإنسانية التاريخية(\*)؛

يرفض بعض النقاد الايديولوجيا الوضعية ويعلمون عن عزمهم على نصرته تاريخ الأدب . ولقد تصفح إميل فاجيه Paguet كل أدبنا بهذه الطريقة الحذرة والمتشككة والمرتكزة على الحس المشترك وعلى المسلمات الفكرية، وهذا ما جعل منه فى عيون جيلين متتاليين النموذج لكتابة الأبحاث المدرسية: فهو لا يفرط فى الثقافة، ولا فى الجمالية ولا فى العلمية (XVIIe siècle) ١٨٩٣، و (XVIIe) ١٨٩٩).

بلغت هذه المقاومة للإنسانية نروتها مع فرديناند برونيتيير Ferdinand Brunetiere (١٨٤٩ - ١٩٠٦)، التلميذ غير الوفى لتين Taine والمناهض للمذهب الطبيعى "Le roman naturaliste"، ١٨٨٣، الذى أراد تأسيس علم النقد المعيارى بحيث يكون قادراً على بلوغ غرضه فى «الحكم، والترتيب، والشرح»، دون أن يتغاضى عن العوامل الخارجية فهو يميز السببية التى تعمل من الداخل والتى تنتزعها خصوصيتها من التأثير الألى للمحيط: وبعبارة أخرى فإنه يقتبس نموذجه من العلوم البيولوجية، ومن الداروينية على وجه الخصوص، ويتم تشبيه الأشكال الأدبية عنده بأصناف تولد، وتختلف، وتتعدد،

(\*) historiciste المسيرة الظواهر بموقعها التاريخي. (م).

وتصل إلى القمة ثم تتحد وتتموت L'evolution des genres (١٩٠٠):  
على الناقد أن يحدد هذا المنحنى التطوري الذي يتحكم في النجاح  
الفردى، لأن العبقرية التي تعبر عن نفسها في نهج منحط لن تحقق  
إلإنجاحاً ضئيلاً إلا لو استطاعت، بفعل تحول كبير، خلق نهج جديد  
يتلاءم مع الشكل التعبيري لخاصيتها، مفتحة بذلك تطوراً جديداً. كان  
يستطيع رد الفعل هذا، ضد «الاختصارية» الجامعة التي اتسم بها  
بعض التابعين لتين - لونضج - التوصل إلى وضع إشكالية خاصة  
بالبنى الأدبية لكنه تحول في أغلب الأحيان عند برونيتير Brunetière  
وأتباعه إلى دجمائية قومية، وإلى تمجيد القرن السابع عشر الفرنسي  
التي يعتبر القمة، حيث مر المنحنى التطوري أقرب ما يمكن من الثالوث  
المقدس للجمال، والخير، والحق. وهي تسوية مرضية تبنتها العديد من  
الكتب المدرسية التي كانت تؤكد بدرجة أو بأخرى، وبحسب الظروف  
السياسية، على الوتر الوطنى.  
(٣) انتصار خطير:

بين عامى ١٨٨٠ و ١٩١٤ كان التاريخ الأدبى قد احتل مكانة  
معترفاً بها. استند على «اللوجستية» القوية للجامعة. وأمن إنتاجاً  
منظماً من الأطروحات، والطبعات المفسرة، فروى المجال التعليمى  
بفضل التدفق المستمر للتصوص مع الشرح والتعليق والمختارات  
الشعرية والكتب المدرسية التي وضعت المعرفة فى متناول أصغر  
التلامذة أو الهاوى الأقل اطلاعاً. وهكذا. فمن الأعلى إلى الأسفل،  
ومن البحث العلمى إلى التعميم المبسط، تعمل شبكة مركزة ومتشعبة  
فرضت نفسها على مر السنين بفضل اللمسات أو الإصلاحات  
التجديدية المفروضة على برامج التدريس.

هل يدهشنا إذن أن يكون هذا الازدهار المذهل قد فتن أكثر من عقل؟ لقد أسرع أرنست رينان بإعلان إعجابه للتأريخ، مانعاً بذلك أى اتصال استمتعائى مباشر مع مؤلفات الماضى الذى يفقد ضرورته إذ أن تأريخ الأدب عنده «مقدر له بأن يحل إلى درجة كبيرة مكان القراءة المباشرة لمؤلفات العقل البشرى» وحول العام ١٩٠٠، تعددت التأكيدات المغالية.

ولكن العدور ابيض خلف الباب: فخلال العقد ما بين ١٨٨٠ - ١٨٩٠، عادت المثالية بقوة وعزلت الأيديولوجيا الكامنة فى التأريخ الأدبى، وأعادت المدرسة الرمزية فى آخر عهدها الاعتبار للقيم الجمالية فى حد ذاتها، الماهضة للعقلانية السائدة فى ذلك الحين، وسحرت من «المدفعية الثقيلة» التى تسلح بها الجامعيون: وهاجم موريس باريس Maurice Barres القديماً: (Huit Jours chez M. Melchior de Vogue Renan: M. Taine en voyage) وملكيور دو فوج (١٨٤٨ - ١٩١٠) يقترح على سبيل المثال «فنأ حراً، روحانياً خالياً من كل آلية» Le roman russe، ١٨٨٦ والنقاد «التأثيريون» جول لوميتير Jules le maitre واناتول فرانس Anatole France يكررون الإغارات الخفيفة على أرض الحصم. فهم يعترضون على اعتبار الحق الأدبى مجموعة من الوقائع يجب التنقيب عنها، وتكيسها، وشرحها بالطرق العلمية، وكذلك يعترضون على خنق العمل الأدبى «بالسببية» وحصره فى العوامل غير الجمالية، الفسيولوجية، النفسية، أو الاجتماعية، وعلى أن التأريخ بموضوعيته، وثقته بالحدث، يتجاهل هذه الدقائق والخفايا المولدة للجمال. والأخطر من ذلك هى الشكوك الآتية من داخل التأريخ الأدبى نفسه وهى صدى الأزمة الأستمولوجية



(épistémologique) الدائرة في نطاق أوسع: العلوم الطبيعية تعارض الآلية وتطبيقها واسع الانتشار، والعلوم الإنسانية تتسامل حول ميزة المناهج الترابطية، عندئذ ظهرت مفاهيم الشكل، والبنية، وبدأ عصر الشك، حول معرفة الإنسان عن الظاهرة الإنسانية، المعرفة الرمزية بالضرورة، والمتعاطفة، والحدسية ومن ثم الذاتية.

## ٥ - التاريخ الأدبي المعاصر

(١) جوستاف لانسون Gustave Lanson (١٨٥٧-١٩٣٤):

كان جديراً بمعلم نشط وحاسم أن يقيم الوضع وأن يحدد إطاراً لتقنيّات التاريخ الأدبي الموجود من قبله والذي وإن لم يكن وليد كتاباته إلا أنه تأثر بتفكيره.

تخرج من دار المعلمين، وعمل مدرساً (وتوقف لفترة قصيرة في عام ١٨٨٦ حيث ذهب إلى روسيا ودرس الأدب للرجل الذي أصبح بعد ذلك نقولاً الثاني)، ثم حصل على درجة الدكتوراه في عام ١٨٨٨ برسائلته حول المسرح الكوميدي (Nivelle ou la comédie larmoyante). كان تلميذ برونيتير Brunetiere ثم عمل كمدرس مساعد له في السوربون ثم في دار المعلمين وتبنى وجهة نظر معلمه في كتاباته الأولى التي مجّدت القرن السابع عشر Bossuet، ١٨٩٠، Boileau ١٨٩٢. وفي السابعة والثلاثين من عمره، أتم كتابه حول تاريخ الأدب الفرنسي (Histoire de la Littérature Française) (١٨٩٤) الذي اشتهر بشكل لم يسبق له مثيل والذي كان لانسون Lanson يعد له بنزاهة فكرية كبيرة عند كل طبعة جديدة. تلفت أنظارنا بين أعماله اللاحقة، كتاباته حول كورناي (Corneille) (١٨٩٨)، وفولتير Voltaire (١٩٠٦)، ثم فهرسته للأدب الفرنسي منذ القرن السادس عشر Le Manuel bibliographique de la Littérature Française moderne de

Voltaire 1500 a nos jours. ولما رتين (Lettres philosophiques Meditations) de LaMarine ومن عام ١٩٠٢ حتى ١٩٢٧ شغل منصب مدير دار المعلمين وكان أثره كبيراً على الطلاب الجامعيين.

اتفق لانسون مع نقاد التاريخ الأدبي في شجبهم للتطرف العلماني عند تين Taine والنظري عند برونوتير Brunetière.

«لابيني علم على نموذج علم آخر إذ يرتبط تقدم العلوم باستقلاليته المتبادلة التي تسمح لكل علم بالانصياح لهدفه، ولكي يتسم تاريخ الأدب بشيء من العلمية يجب أن يبدأ بالامتناع عن إعطاء صورة ساخرة عن العلوم الأخرى، مهما كانت.

حتى عندما استجاب لطلب دوركهايم Durkheim وألقى محاضرة في عام ١٩٠٤ حول «تاريخ الأدب وعلم الاجتماع»، ويعد أن عرض إجمالياً بعض القوانين التي أسماها «بالصينج المجردة للوقائع»، أصر على تحجيمها قائلاً: «إنها بالنسبة لي مجرد تخمينات مرتكزة على ملاحظة محدودة».

هذه التوضيحات المنهجية تجعله، أثناء إعداد له برنامج ما، يشجب التحيز ويقبل بتلاقى وجهات النظر المتعددة حول عمل ما، هذا التسامح الذي يبدو لنا من المسلمات، سخر منه العديد ولا يزال يلقي احتقار الأخلاقيين:

«عملنا الرئيسي يتعلق في الأساس بمعرفة النصوص الأدبية ومقارنتها ببعضها البعض لتمييز ما بين السمة الفردية أو الجماعية. وما بين الأصالة والتقليدية، ثم لجمعها حسب النهج أو المدرسة، أو الحركة، وأخيراً لتحديد علاقة هذه المجموعات بالحياة الذهنية. والمعنوية والاجتماعية في بلادنا، وكذلك علاقتها بتطور الأدب

والحضارة . لأوربية».

إلا أن المنهج أو الأساليب المتبعة في هذه الأبحاث لا تستبعد أبداً  
النظرة التأثيرية أو حتى الدجمانية، وفي كل الأحوال، تفترض أن  
يبقى الاستمتاع بالأدب هو الشيء الجوهرى  
(٢) **الجدال عشية الحرب العالمية الأولى.**

بعد أن تقولب تاريخ الأدب على هذا النحو، جاءت الهجمات  
الجديدة لمتحني قواه ولترصد مقاومته وقدرته على الرد.

نشير بسرعة إلى مقالات بروست Proust التي جمعها تحت  
عنوان «ضد سانت - بوف» (Contre Sainte - Beuve) وذلك بسبب  
الشهرة التي نالتها، هذا الصراع ضد السيرة الذاتية، وضد ترجيح  
العقل على الكفاءات الأخرى، وهذا الدفاع عن نقد الموضوعات وفك  
الرموز الخاصة بالعمل الأدبي، ليس موجهاً بالتحديد ضد لانسون  
Lanson الذي لم يوقر سانت - بوف في انتقاداته الشديدة ضد  
السيرة (بينما كان يستخدمها ضد تين Taine وبرونتيير Brunetiere،  
حب الحياة والإحساس بها مقابل روح النظام): «في دراساته»  
الإنسان يحجب العمل، والعمل يخضع للإنسان، بينما العكس هو  
الصحيح». إلا أن بروست Proust فتح طرقاً خصبة. تعددية العلاقات  
بين الذات والعمل، والبحث عن البنى العميقة للمواضيع.

لن نأخذ من تهجمات شارل بيجي Charles Peguy العنيفة،  
والحاقدة في أحيان كثيرة، والشخصية، إلا الفكرة التي عبر عنها  
سبيل الكلام: تاريخ الأدب يتجاهل النص إذ يشرحه من خلال  
العوامل الخارجية، لا أحد إلا مبدع - مثله - يستطيع الوصول إلى  
القلب وفهم انطلاقة العبقرية، مثل هذه التأكيدات ليست حجة ولا تنال  
من فكر لانسون الأدق من ذلك بكثير. كما لا تنال منه المناظرات

العنيفة في 'المجلات القومية والوطنية' (التي تنتسب إليها مقالات بيجي Peguy النقدية): ١٩١١ (L'esprit de la Nouvelle Sorbonne) من أجاثون Agathon (وهو الاسم المستعار لهنري ماسيس Henri Massis ١٨٨٦ - ١٩٧٠)، (le doctrine officielle de l'universite)، ١٩١٣) من بيار لاسير Pierre Lasserre ١٨٦٧ - ١٩٢٠) هؤلاء المجادلون يخنن على أتباع لانسون Lanson إدخالهم فقه اللغة الجرمانى إلى النقد الفرنسى وحيانتهم للنوق القومى المبني على الإعجاب بالنماذج الكلاسية، بينما بدت انتقاداتهم واحتقارهم للقرن التاسع عشر أكثر فائدة وإثارة إذ أن منازعات الحاضر أحييت ألوان الماضي: «عشاق البندقية». (Les Amants de Venise) (١٩١٢) لشارل موراس Charles Maurras (١٨٥٨ - ١٩٥٢)، أفكار حول علاقة صاندان Sandan وموسيه Musset «الرومنسية الفرنسية» (١٩٠٧) Le romantisme Francais لاسير Lasserre، وأخيراً القرن التاسع عشر لغبي Le stupide XIXe Siècle (١٩٢١) لكاتبه ليون دوديه Daudet. (١٨٦٨ - ١٩٤٢).

### ٣) فترة ما بعد لانسون:

يبدو أن تاريخ الأدب - في فترة بين الحربين - بنشراته ودراساته المتخصصة والأكثر تبحراً، وبأكبر نظرياته، قد دخل مرحلة النضج. وعلى هامش هذه المنظومة من الأعمال، ينتصب عمل القس هنري بريمون Henri Brémont (١٨٦٥ - ١٩٣٣) بمجلداته الإحدى عشر حول «التاريخ الأدبي للشعور الدينى فى فرنسا منذ الحروب الدينية حتى أيامنا (١٩١٦ - ١٩٢٨) (L'Histoire Littéraire du sentiment religieux France des guerres de religion a nos jours). وقد عاد القس بريمون Brémont إلى النقد المتعاطف والحدسى،

ورد الاعتبار إلى الرومانسيين، وكالقس فينيه Vinet الذي سبقه بقرن، رأى في الشعر صلاة لاشعورية ونوعاً من السحر "La poésie pure" (١٩٢٦) ويرافق هذا الموقف ضد العقلانية ويدفع إلى تحول في نتاج المؤرخين ويبشر بتاريخ العقليات حديث العهد. لقد تأثر ألبير تيبودييه Albert Thibaudet (١٨٧٤ - ١٩٣٦) مثل بريمون Bremond بالبرجسونية: كان ناقداً في «المجلة الفرنسية الجديدة» (NRF) حيث أبدى براعة حاذقة في مجالات متعددة "Thucy dide" ١٩٢٢ Flaubert ١٩٢٢، Stendhal (١٩٣١)، ورسم بمهارة في صورة شمولية، جغرافيا النقد (نشاط عفوى، متخصص، نقد المؤلفين)، وعين وظائفها: الذوق الذي يقدر الاستناد إلى رنود الفعل الفورية للشعور المدرك، العقل البنيوي الذي يبني علم العمل الأدبي وعالم الأعمال الأدبية حسب نظام واضح، والإبداع الذي يتبارى معها "Physiologie de la critique"، (١٩٣٠) الإيمان بالبرجسونية وبالحيوية يدفع إلى الفعل الجوهرى: فهم العبقرية في ظهورها الأول، في اندفاعها الخلاق، إلا أن موسيقية الروح هذه لا يمكن تدويلها إلا من خلال بنية متينة. هذه الإرادة «لاستبدال قيم السكونية بقيم الحركة على طول الخط» ويأيقاعها، تبرز من خلال الترتيب النورى للأجيال الأدبية في «تاريخ الأدب الفرنسى من عام ١٧٨٩ حتى أيامنا» (١٩٣٦) (Histoire de la littérature Française de 178 á nos jours) وفاليرى Valéry وجيروود Giraudou وكلوديل Claudel شعروا بالتحدى أمام هذا الأسلوب الذى أحاط بهم، وحاصرهم، وفتنتهم، فانتهزوا الفرصة، وبراعة، غزوا أراضى التاريخ الأدبى، والكاتب الروائى اندريه مورو Andre Maurois (١٨٨٥ - ١٩٦٧) هو الذى دفع من جديد بالسير الذاتية إلى الأمام انطلاقاً من الأساليب

الروائية (١٩٢٣) Byron, Ariel ou la vie de Shelley (١٩٣٠) ووصولاً إلى أسلوب محدد يخضع للوثيقة Lélia ou la vie de George Sand ١٩٥٢ Olympio ou la Vie de Victor Hugo ١٩٥٥ ويمثل اندريه بيلي Billy وهنرى ترويا Troyat تجدد السيرة الذاتية كرمز للالتحاق بالحياة الملموسة والمتدفقة الذى رأى فيه العقلانى جوليان بندا Julian Benda (١٨٦٧ - ١٩٥٥) استقالة للفكر La France Byzantine ١٩٤٥.

#### ٤) تاريخ الأدب اليوم :

إن الأساليب التى من خلالها تنشأ المعرفة وتتحول، وتنتقل، تعمل بانتظام وبشكل مثمر. بين الكبار الذين أثروا فى مجال علمهم وقاموا بأبحاث ناجحة أو كانوا هم أنفسهم موضوعاً لها: نذكر فيما يتعلق بالدراسات الفرنسية: جان فرايبى Jean Frappier (القرون الوسطى) ريمون لوبيج Raymond Lebégue (القرن السادس عشر)، ريمون بيكار Raymond Picard وآنطوان آدم Antoine Adam (القرن السابع عشر)، جان فابري Jean Fabre (القرن الثامن عشر)، بيار مورو Pierre Moreau ، وبيار جورج كستر Pierre - Georges Caster (القرن التاسع عشر)، وللأدب المقارن: بول هازار Paul Hazard، جان ماري كاريه Jean - Marie Carre، شارل دديان Dedeyan وارنست روبرت كورسيوس، وزينيه وليك ويليك. وهناك مجلات متخصصة فى الأبحاث وفى الفكر المنهجى، تؤمن الصلة بين الناس وتسمح بتداول المعلومات Revue d'Histoire Littéraire de la France; Revue de littérature comparée وسجلت بعض الكتب المدرسية أرقاماً مذهشة فى عدد طبعاتها (من لم يعرف كتاب Lagarde et Michard، أحد أشهر الأعمال التى عرفتها «الطباعة الحديثة»).

إلا أن هذا الازدهار على صعيد المؤسسة وافقته أزمة حادة في الأذهان. ومن الصعب اليوم، أن نقدم تقييماً: لقد يرهن تيار «النقد الجديد»، وبالممارسة أنه لا يستطيع الاستغناء عن تاريخ الأدب، وإلا وقع في الهذيان، وحافظ على «النواة الصلبة»، في مناهج الأبحاث المتخصصة والتاريخية (إثبات النص، تفسير مكوناته وإشاراته...) لقد لجأ مؤرخو الأدب مرات عديدة، ولو جزئياً، إلى أساليب الفرويدية، والألسنية، أو علم الإنسان البنوي. وجدد علم الاجتماع بشكل واسع دراسة الأطر و«كسر عزلة» النشاط الأدبي، فهو يريد، عندما يستوحى من الماركسية الإفلات من تبسيطات الجذائفة «العمل - الانعكاس»، وكذلك من النتائج المغامرة التي وصل إليها لوسيان جولدمان (١٩٠١ - ١٩٧٠) في «البنوية التكوينية»، كما يتجنب الشكائل السريعة، كما تدخل مقدمة الكتاب المشترك لإبراهام Abraham ، ورولان دسنييه Desne حول التاريخ الأدبي في فرنسا:

"Manuel d'histoire littéraire de la France"

ولا، تاريخ الأدب هذا لن يكون ماركسياً. لماذا؟ لأن أعمال البحث الجارية حول العصور الماضية لم تصل بعد إلى مستوى المعرفة الملموسة المتقدمة بدرجة كافية بحيث تصلح كقاعدة لتحليل ماركسي قيم للظواهر الأدبية المتزامنة.

غير أن عصرنا من الشك المنهجي قد بدأ، مع إعادة النظر في المفاهيم المعتادة (موضوعية، تأثير، سببية...)، وخاصة عصر الاستمولوجيا التي كانت تفترض وجود مراقب ثابت للزمن المتحرك، كما كانت تفترض شفافية اللغة لخدمة «الإرادة التعبيرية» للمؤلف. وانطلاقاً من إشكالية لا تخلو من الغموض أحياناً، برز اتجاهان جديان: إذ حلت مكان الدراسات التقليدية حول «الرجل ومفاهيمه»،

نظرة تاريخية أوسع للحياة الأدبية ترسم الاتجاهات على المدى البعيد، والمتوسط، والقريب، وتهتم بالتطورات الموازية فى مجالات الفن، والعلاقات الاقتصادية، والسلوك الثقافى، فتنقسم إلى دراسات حول الأفكار، والمواضيع والأساطير، والأشكال. هذا يعبر، وبالتأكيد، عن أبعاد الإنسان (المؤلف)، وعن إرادة الإفلات من الجزئيات بالعودة إلى شرائح زمنية طويلة، متواصلة: إنه حل تاريخى محض، حتى إذا أقر بوجود انقطاعات وتصدع فى الشرائح الزمنية إلى جانب البنى المستقرة. أما المخرج الثانى فهو يتجه نحو بنىوية جديدة، لا ترفض تحديد الموقع التاريخى للغات ولجاميع الرموز، ولإشارات، التى تدرس وظائفها المترامنة.

القلق الذى يعيشه تاريخ الأدب هو بالذات الذى أنقذه من التحجر المؤسسى: إن البنى التحتية المترنة لم يعد يقابلها اليوم استرخاء الضمير وإنتاج المعرفة التى تأمل التوصل إلى حل كافة ألغاز الحقل الأدبى. فرغم جميع المساومات الفعلية يبدو أن التناقض النظرى بين وارثى الوضعية ليس له حل، إذ أن الإخوة الأعداء يدعون الوصول، كل من جانبه وبطريقته الخاصة إلى فهم تام للواقع. وتكمن فرصة التاريخ الأدبى فى أن الإفراط فى التنظير الايديولوجى البارد يؤدى إلى رد فعل بنائى (Constructiviste) على الأقل، وربما إلى اتجاه نحو البرجسونية الجديدة أو الغائية الجديدة (neo - Finaliste) إنه لشئ شمين أن تاريخ الأدب، بوفائه لرسالته التى تجعله مفتحاً ينفض غبار المعلومات المبوية، وذلك بإنشائه حصناً فى مواجهة أى إغراء يشده إلى السببية الأحادية أو الشمولية وأن يتمسك بالخصوصية الجمالية وبفردية الإبداع والحياة المتنوعة التى تعم المؤلفات والتى لاتستطيع أية نظرية شرح تراثها الفعلى.



الفصل الثاني

الحكم



إذا لم يتخصص الناقد في التاريخ، ولا في النظرية ولا في التحليل المنهجي الصارم للمؤلفات يبقى أمامه حقل شاسع لا يخضع لقاعدة محددة، أو لشكل مفروض وهو حقل التقدير وذلك بالمعنى المزبوج للكلمة: فن التنوق، ولكن أيضاً فن الحكم، إنه حقل خصب جداً. فيما يتعلق بالكمية على الأقل: إنه مفتوح أمام الجميع، هواة ومتخصصين، جماليين وايدولوجيين، هجائين وشهوداً متواضعين. ليس له تاريخه الخاص إذ أنه مشغول في التفاعل اليومي وفي الحديث حول المؤلفات الجديدة ولكونه الأرض المفضلة لجميع الدجمائيات بل والكثير من الحسابات الأصلية أيضاً، فهو - لأنه يريد التأثير في زمنه ولا يتوجه إلى الأجيال المقبلة - يقدم، على الأقل، شهادة (أو درساً؟) عن الأفكار البائدة والأنواق البالية. إن محاولة استخلاص شكل مجرد ومنسق من هذا الحقل الشاسع محكوم عليها بالفشل. لقد قررنا القيام بوصف لتنوعاته وتفرعاته.

## (١) عالم النقد

بينما تأخذ الدراسات التاريخية والنظريات الشعرية شكل الأعمال الموسعة في أغلب الأحيان، فإن النقد الذي يهمننا هنا يكتفي بقصيدة من أربعة أبيات وتشده أيضاً مجموعة المقالات أو الدراسات التي تشتمل أحياناً عدة مجلدات. (مثل "Les oeuvres et les hommes" لمؤلفه بارييه دورفيلي Barber d'Aurevilly ١٨٦٠ - ١٩٠٩ Promenades litteraires و ١٩١٣ - ١٩٠٤، لمؤلفه ريمي دورجورمون Remy de Gourmont إلا أننا نجد القسم الأكبر في المنشورات الدورية.

## (١) الحلقات النقدية ومؤلفوها:

منذ القرن التاسع عشر، كانت الصحف اليومية تنشر، يوم الاثنين عادة، حويليات أدبية. وفي أغلب الأحيان كانت هذه الحويليات تهتم بالمسرح ويبحث فيها القراء عن آراء حول العروض الأخيرة. وعندما افتتح جول فاليس Jules Valles (١٨٢٣ - ١٨٨٥) في عام ١٨٦٤ عامود النقد المنتظم حول الإنتاج الروائي في صحيفة: Le progrès de Lyon ، بدا ذلك تجديداً ولكنه لم يضعف في شيء سيادة النقد المسرحي. كانت هناك بالفعل سلاسل حقيقية من النقاد المشاهير: صحيفة Le Journal des débats فتحت صفحاتها بداية لسان - Saint - Marc Girardin مارك جيراردان (١٨٠١ - ١٨٧٣) ثم إلى جول جانان Janin (١٨٠٤ - ١٨٧٤)، الذي حرر العامود المختص بالمسرح لفترة ٤٠ عاماً ويعدّه جول لوميتير Lemaitre (١٨٥٣ - ١٨٩٩) لفترة عشرة أعوام وفرانسييسك سارسي Sarcey (١٨٢٧ - ١٨٩٩)، المشارك في صحيفتي L'opinion nationale ثم Le Temps جمع مقالاته في كتاب تحت عنوان «أربعون عاماً من المسرح» Quarante ans de theatre والتزم بول سوديه Souday (١٨٦٩ - ١٩٢٩) بكتابه حويليات أدبية في صحيفة Le Temps من عام ١٩١٢ حتى وفاته واشتهر بعض هؤلاء النقاد المتخصصين ككتاب، مثل جول فاليس Valles وتيوفيل جوتييه Gautier ، الذي حرر لمدة عشرين عاماً الحلقات النقدية حول المسرح. في صحيفة Le Presse وقد كان لهم سلطان حقيقي أحياناً على الجمهور وعلى عالم المسرح. ويرى بول سوديه Sauday أن الصحيفة هي «طاغية الأزمنة الحديثة الذي لا يقهر»<sup>(١)</sup> ويعلن بهدوء أن النقد يحل مكان الشعر» ولا تقل ثقة بول

سوديه Souday عندما يأخذ على عاتقه التعبير عن «ضمير الأدب»  
وبالتالى ضمير البشرية.

ويبرز مرور الزمن عاهات هذا النقد، وانعدام بصيرته فى أغلب  
الأحيان وتفاهته الكاملة. ولكن إلى جانب الوعظ المتميز الذى مارسه  
سان مارك جيراناردان هناك تواضع سارسي الحساس وقريحة  
جوتيه وحب الاطلاع الذى تميز به بول سوديه. وكان من السهل  
على بلزاك أن يهاجم قابلية النقد على الرشوة فى نصر لاذع حول  
الصحافة الباريسية، وكذلك تواطؤهم مع الناشرين. ولكن، إذا صح  
أن جانان Janin الذى توج «أمير النقد» كان يتقاضى ١٢ ألف فرنكا  
سنوياً مقابل كتابته حلقة أسبوعية، فهناك نقاد آخرون استخدموا  
شهرتهم لممارسة شكل من الاستقلالية.

لعب هذا النقد دوراً مهماً، ليس فى تراثنا الأدبى، ولكن فى  
الحياة الثقافية لعصر ما. من العبث أن نحاول العثور فى تلك  
الحلقات على صفحة عميقة الجمال أو على مفاهيم نقدية مقننة: ولذا  
فإن طموحها - اليوم كما كان فى الأمس - ليس التعمق فى  
النصوص ولا الحلول مكان الإبداع: إنها صدئ المؤلفات، والأنواق،  
والآراء اليومية، وهى قابلة للسقوط الفورى، إلا أن صحافة اليوم  
تشهد على استمرارية هذا النوع من النقد.

## ٢ - المجالات:

النشاط النقدى للمجلات، قد يلعب دوراً أهم فى الحياة الأدبية من.  
الحلقات اليومية. دوراً إعلامياً أولاً، وذلك منذ البداية فى النصف  
الثانى من القرن السابع عشر. كانت مجلات La muse Historique و  
Le Mercure تقدم على حد سواء حوليات الحياة الاجتماعية والحياة

الأدبية. ومجلة Le Journal des savants التي أسسها دنيس بوسالو De sallia في عام ١٦٦٥ كانت تبغى الإعلام حول «الجديد الذي يجري في جمهورية الآداب. ولقد منعت بتحريض من الآباء اليسوعيين ثم عادت إلى الظهور في عهد كولبر Colbert. عندئذ نشر الآباء اليسوعيون مجلة أخرى بهدف المنافسة Mémoires pour servir a l'histoire des sciences et des arts) والمعروفة أكثر تحت اسم (Journal de Trevoux) وفي القرن الثامن عشر عرفت هذه المجلات متانة المؤسسات الحقيقية إذ كانت تؤمن المخصصات وتحظى بمساهمة كتاب مشاهير. وكانت سمعتها مبنية على كثافة المعلومات الدقيقة نسبياً إذ كان ينشر لكل كتاب جديد تحليل، دون تعليق أو أحكام في Le mercure مع «بعض النقد» في مجلة Le Journal des savants التي لم تكن تريد أن تحجب عن القراء العواقب التي سيصطدمون بها بلا شك.

لقد أفصحت هذه المجلات عن أفق أدبي واسع للغاية. مجلة Le pour et le contre للقس بريفو prévost والتي صدرت منذ عام ١٧٣٣ حتى عام ١٧٤٠، كانت تطلع قراءها على الأدب الانجليزي وتنشر تحليلات حول شكسبير، وظهرت في بلدان مختلفة مكاتب «بريطانية» و«جرمانية» و«إيطالية» أرادت لعب نفس الدور. وفي النصف الثاني من هذا القرن برزت محاولات للعرض الشمولى ولكنها كانت سريعة الزوال Le Journal étranger , La Gazette litteraire de l'Europe بعد ذلك، انحصرت النشرات في شجار المدارس، والقوميات. غير أن مجلة La Revue des deux Mondes التي حستها بولوز Buloz في عام ١٨٣١ كانت تنشر النواير من مختلف البلدان. لكن الدعوة الموسوعية لاستتني النزعات الحزبية: فمجلة اليسوعيين كانت سلاحاً ضد

«أعداء الدين» وكان ايلي فريرون Freron (١٧١٨ - ١٧٧٦) وفي مجالات مختلفة، يطعن دون كلل في نفوذ فولتير Voltaire الذي يادله بالمثل فخلق له سمعة بغيضة لا يستحقها. وفي بداية القرن التاسع عشر، تجمع أنصار الأدب الوطني «الذي يشيد بالفضائل المدنية ويحب الوطن، تحت راية مجلة Decade وأحيا فونتان Fontanes المناهض لهؤلاء الايديولوجيين مجلة Le Mercure de France التي كانت في الماضي مؤيدة للفلاسفة ثم أصبحت لسان الحال الأدبي لعودة الملكية أي أنها نادت بالعودة إلى المثال الكلاسي وترفض مجلة Le Globe التي تأسست في عام ١٨٢٤، تحجر الكلاسيكية الجديدة وتدين في الوقت نفسه ميل الرومانسيين إلى الغموض والأثر السيء للآداب الانجليزية والالمانية. ويمكننا مواصلة العرض التاريخي حتى يومنا هذا، وقد تبين لنا أن المناظرة الأدبية كثيراً ما تأخذ اتجاهات سياسية واضحة. نذكر فقط، عن القرن العشرين، مجلة L'Action Franc, aise التي تنشر الآراء المناهضة للحدثة والديمقراطية، ومجلة أخرى من مذهب سياسي مختلف تماماً Cahiers de la Quinzaine التي أسسها وأدارها شارل بيجي Peguy والتي هاجمت بعنف الامتثالية الاجتماعية وتعليم السوربون. بعض النشرات تستحق إشارة خاصة بسبب استمراريتها والنور الذي لعبته في الحياة الأدبية. هي أولاً Le Revue des Deux Mondes التي أصبحت لسان حال مدرسة نقدية حقيقية مولعة بالكلاسيكية وبالعلم، وأهم الشخصيات المساهمة في هذه المجلة كان جوستاف بلانش Planché وأرمان دوبونمارتان وفردينان بروتيتير Brunetiere: ويعد صمت دام نصف قرن صدرت من جديد مجلة Mercure de France في عام

١٨٩٠ فاتحة صفحاتها أساساً للرمزيين نون أن تكون قاصرة عليهم، وترك ريمى لوجورمون (Gourmont) (١٨٥٨ - ١٩١٥) أثره الكبير على هذه المجلة. وكان التنافر بين جورمون وجيد من الأسباب التي أدت إلى تأسيس مجلة La Revue Francaise كمجلة مستقلة وصارمة. مهمة بترتيب القيم وبالتمسك بأجودها ومارس فيها جاك ريفيير (Riviere) (١٨٨٦ - ١٩٢٥) والبير تيبوديه (Thibouellet) (١٨٧٤ - ١٩٣٦) وبنحمان كريميو (Crémieux) (١٨٨٨ - ١٩٤٤) موهبتهم النقدية الخاصة جداً. وبينما لم تعد مجلة La Revue des Deux Mondes في بداية القرن العشرين إلا لسان حال الأدب الذي تجاوزه الزمن، بقيت le mercure de France حتى إقفالها قريب العهد، مهمة بالتيارات الجديدة. أما مجلة NRF فبعد الفترة الذهبية التي عرفتتها في فترة ما بين الحربين وبعد انحرافها ومساندتها للنازية (دريو لاروشيل *É. R. L. Larouchelle* ورامون فرنانديز *Fernandez* فإنها تواصل دريها حتى أنها عرفت في عام ١٩٧٧ انطلاقة جديدة.

### ٣ - النقد الخاص والنقد الاجتماعي:

النقد هو الحسد والمجلات ليس إلا انعكاساً لممارسة أوسع ومتعددة الأشكال ومستكمال عرضنا هذا يجب الإشارة إلى دور الصالونات والأحاديث الاجتماعية، ودور النوادي الأدبية (أيام السبت عند لوكونت دوليل *De Lisle*، والثلاثاء عند ملارمي *Mallarme*). والنقد بالمعنى الأوسع يختلط مع استقبال الجمهور، وهو ظاهرة اجتماعية بقدر ما هو ظاهرة أدبية، وسيادة النوادي الاجتماعية في القرن السابع عشر تشد النقد إلى مثال الرقة والذوق، لقد هرب جويوزد ويلزاك *Balzac* ونومير *Mere* (١٦٠٧ - ١٦٨٤) من أي



«تخصص»، أو تجميع للمعلومات وأعتبر أن «معرفة فن الإعجاب أقل  
قيمة من أن يعرف المرء كيف يعجب نون فن. إلا أن هذا النقد  
الاجتماعى يعكس أحياناً الفرائب الناجمة عن أفكار مسبقة فئوية:  
اعتقدت الأنسة دوسكوديرى de Scudéry إنها تمدح رونسار  
Ronsard فى روايتها La clélie ١٦٥٤ - ١٦٦٠) عندما حددت أنه  
سيكون «جَمِلاً وناضجاً، وذا مظهر أنيق، ومن أسرة نبيلة»  
(٤) **النقد كما يراه المؤلفون:**

ليس هناك قراء يتشوقون إلى متابعة أحكام النقد أكثر من  
المؤلفين أنفسهم. إن سلوك كورنالى Comeille الذى «يترك الجميع  
يقول رأيه، ثم يستفيد من النصائح الصالحة مهما كانت جهتها»<sup>(٢)</sup>،  
سلوك مثالى لكن يجب التذكير بأن مؤلف Polyeucte كان من  
الكتاب المسرحيين الفرنسيين النادرين الذين مارسوا نقداً ذاتياً  
صارماً وبعيد النظر. بينما فولتير Voltaire الذى كان هدفاً لهجمات  
لا تحصى من قبل النقاد، يأخذ عليهم جهلهم وفقدانهم النوق، ودانة  
المشاعر التى يستوحون منها موقفهم: «الناقد الممتاز هو فنان تبجر  
فى المعرفة ونواق كبير، لا أفكار مسبقة عنده ولا غيره».

ومن الصعب وجود مثل هذا النمط<sup>(٣)</sup>. ومن المثير أن نجد عند  
شاتوبريان Chateaubriand الذى لم يكن بالتحديد من المعجبين  
بفولتير Voltaire ، مطلباً شبيهاً: فهو لا يوصى بالتساهل المطلق بل  
باجتهاد الناقد لإبراز المواهب الحقيقية، المهم ليس تحديد نواقص  
العمل الأدبى ولكن توضيحها للكاتب «بتحفظ ويأدب، وبالفعل يجب  
الامتناع عن النقد المحبط والتسليم بأن بعض المبالغات ملازمة  
لخصائص العمل الأدبى ( وهنا يذكر شاتوبريان «عيوب» لافونتين La

Fontaine وأسلوب كورنای Corneille المازح، ونقاش التصوير عند روبنز Rubens ... فباهتمامه بتأثير النقد ليس على الجمهور ولكن على الفنان، لا يعبر شاتوبريان Chateaubriand إلا عن المطلب الدائم للمؤلفين الذين يناوون بالتخلي «عن نقد العيوب التافه السهل لممارسة نقد الجماليات العظيم الصعب»<sup>(٤)</sup>.

نفهم كيف أن الفورة الرومانسية في عام ١٨٢٠ لم تتلام مع ما كان ينسم به النقد آنذاك من علم لا طعم له ولا رائحة، وحين إلى الماضي الكلاسي، وروح تهنيدية. هذا ما يفسر عنف هجوم الشعراء عليه في ذلك الوقت. في مقدمة كتابه «Les Orientales» (١٨٢٩) يستنكر فكتور هوجو حق النقد في التساؤل حول «باعث» المؤلفات. عليه ألا يحكم في الموضوع ولا في حدود الممكن وغير الممكن قيماً يتعلق بالأساليب، ليكتفى بإدلاء رأيه فيما يرى أنه عمل متقن أو غير متقن، دون تحديد مدى الوحي. إن مطلب الشاعر الخاص بسلوك الناقد يكتشف عن سلطان المبدع على الإنسان المتوسط. وفي مقدمة رومنسية أخرى، يرى جوتييه Gautier في الناقد «الخصي» المسكين المجبر على مشاهدة السيد الكبير وهو يلهو<sup>(٥)</sup>.

هذه السخرية ليست إلا سيفاً ذا حدين: إذ نعلم أن جوتييه Gautier التزم بعد ذلك، ولسنوات عديدة، بكتابة حلقات نقدية حول المسرح.. وفي كل الأحوال قلما نجد مبدعاً ليس له قرينة الذي يمارس المهنة البغيضة. وأحياناً يبدو هذا القرين شاحباً للغاية وكأنه غريب عن الذات الأخرى، مربوطاً بـ «السواقي الأسبوعية أو اليومية، يصب المياه في برميل الإعلان الذي لاقاع له»<sup>(٦)</sup> وغالباً ما يرسم صورته هو عقوباً، بينما يتظاهر بالكلام عن الآخرين، وكما

لاحظ تيبودييه Thibaudet فإن فكتور هوجو فى كتابه حول وليم شكسبير William Shakspeare يقف بين مرأتين ويرى اثنى عشر هوجو Hugo ويسميهم أيشيل، لوكراسيوس، رابليه، شكسبير... إلخ (٧) وفى مجال مختلف تماماً، يجد نرفال Nerval فى كتابه «Les Illumiés» «الملمهون» مادة بعض أحلامه عند رتييف Restif، او كازوت Cazotte وكذلك وجد بودلير Baudelaire قرينه المميز فى بو Poe بينما رأى فى مؤلف «مدام بوفارى» أى فلوبيير "Madame Bovary" Flaubert والذى دافع عنه ضد الأخلاقيين المفروعين، ضحية أخرى للخلط الأزلئ وغير القابل للتصحيح بين الوظائف والنهوج<sup>(٨)</sup>.

ويلخص تطور مارسيل بروسى Proust جيداً ما يربط العمر بمؤلفه فى مجال النقد فهو يبين السمات المشتركة فى مؤلفات رسكن Ruskin المختلفة كى يرسم «الشخصية الأدبية» للفنان، ولكنه اكتشف بعد ذلك خطر مثل هذا المنهج الذى يخلط كما كان يفعل سانت بوف Sainte Beuve ، بين الأنا الاجتماعية والأنا المبدعة. وبالفعل، فإن جوهر العمل الفنى لا يتطابق مع شخصية مؤلفه كما تبدو فى الحياة الظاهرية، والكتاب هو ثمرة أنا أخرى، يتعذر بلوغها من خلال دراسة السيرة الذاتية ولا يمكن فهمها إلا بمحاولة «تأليفها من جديد فى داخلنا»<sup>(٩)</sup>، وفى الدراسات المجمعة فى كتاب «ضد سانت بوف» يبحث بروسى Proust فى المؤلفات الخاصة، وفى تفاصيل الأسلوب، والشكل والصورة، عن أصالة الرؤيا التى لا تكتفى، لكن بروسى Proust ويهذا الخضوع الإرادى لعالم غير عالمه، كون مفهومه للأب كان مصدرأ لعمله «البحث عن الزمن الضائع» "A La recherche du

"Temps perdu" وبالفعل، فإذا كان الأسلوب ليس مسألة تقنية بل هو مسألة<sup>(١٠)</sup> رؤيا، فإن هذا يعنى أن فن الكتابة لكل مؤلف يتطابق مع حدة رؤياه الفريدة.

هكذا وإلى جانب الدراسات حول بلزاك Balzac ونرفال Nerval، أو فلووير فإن «البحث عن الزمن الضائع» لا يطرح نفسه كمحاكاة ولا كتجاوز، ولكن كرؤيا أخرى، تتميز بنفس درجة الخصوصية كسابقاتها. النقد لايشكل إذا عند بروسث نشاطاً فرعياً بقدر ما هو تهديد للإبداع وجزء من عملية الإبداع نفسها.

فى هذا المجال ظهر بروسث Proust كرائد: إذ لم يعد بديهياً فى نظر العديد من الكتاب المعاصرين أن النقد يجب وضعه فى «المرتبة الثانية» بالنسبة للعمل الأدبى.

وقد قنمت الرواية الجديدة Nouveau Roman المؤلفات، وتحليلها، بشكل شبه متزامن، وبدقة متساوية، سيرة ميشال ليريس Michel Leiris الذاتية بدرجة كبيرة، تأمل فى عملية صنع الكتابة.

يُظهر النشاط النقدي للمؤلفين إذن سمات خاصة إذ أنه كثيراً ما يقيم علاقات مميزة مع العمل الأدبى فى حد ذاته، لكن نادراً ما يكون المؤلف الكبير ناقداً متخصصاً كبيراً. يكفى قراءة التعليقات التى زين بها مليرب Malherbe نسخته لكتاب دييورت Desportes «التشبيه لا يساوى قرعة» - لكى نفهم أن تقييم أسلوب أو شخصية ما لا يخلو من الاستهجان أو الاستحسان. إذ قليلا ما تتحكم البصيرة فى هذا المجال. أشاد بلزاك برواية La Chartreuse de Parme ووصفها بالروعة الأدبية بالرغم من أنها لم تكن قد اشتهرت بعد (حتى لو بدأ لنا اليوم أن تحليله لها كان غير دقيق). وكما لاحظ أيتامبل Etienne، لقد

تشكلت حلقات غربية بعض الشيء: باريس Barres يمدح موريياك وموريياك يمدح سوليرز Sollers.

أما كتاب مجمع الحماقات فمن السهل ملؤه، وعلى سبيل المثال: يرى اناتول فرانس France في فرانسوا كوبيه Coppée أكبر شعرا...

## ٢ - التأثير والتماثل

لقد سبق وذكرنا أن الحكم في مجال النقد يعكس مواقف مختلفة وإذا رأى البعض أن يتسلط بأحكامه الفاصلة على عالم الآداب، فقد تظاهر البعض الآخر بأنه لم يقدم للجمهور إلا تعبيراً عن مشاعره الخاصة، بينما حاول آخرون إفساح المجال أمام العمل الأدبي نفسه لتظهر أصالته ونكهته الخاصة، سيميز إذن النقد التأثيرى والنقد التماثلى عن النقد الاستبدادى.

١- التأثيرية :

بغض النظر عن المغالطة التاريخية فيما يتعلق بالمصطلحات يجب أن نرى فى مونتaign Montaigne أول نقادنا التأثيريين - فى بحث كتبه تحت عنوان «حول الكتب» Des Livres II, 10 « بغرض ممارسته للقراءة بالطريقة التى تؤدى إلى الاستمتاع أو إلى معرفة الذات وكقارىء كبير لم يكن مونتaign يسعى إلى مراكمة المعلومات وكان يتجنب ما يشكل إكراهاً لنفسه «إذا أغضبني كتاب أقرأ غيره»، ولم يحرم نفسه من متعة تأكيد رأيه فى مواضيع من غير تخصصه «إن ما تكشف عنه أحكامى هو مقياس نظرى وليس مقياس الأشياء».

وهنا لايتعلق الموضوع بالنقد بقدر ما يتعلق بمماثلة النصوص

بالذات فإذا كان عصر الكلاسيكية هو عصر منظري فن الشعر ومشروعى البرناس Parnasse فقد بقي حساساً لما أسماه بوهور Bouhours (١٦٢٨ - ١٧٠٢) «الشيء الخفى» الذى يعبر عن الجزء اللاعقلانى فى مشاعرنا. وفى نص يعود إلى عام ١٦٧٠ (١١) نقرأ بدهشة أن «القواعد تحتوى دائماً على شيء مظلم وميت، وخاصة أن الجمال لا تلتقطه أفكار مجردة إذ يجب فهمه فجأة» بالمشاعر الحية». إنها علامة تمهّد لظهور التيار الحسى الذى توجه كتاب القس دويوس Dubos (١٦٧٠ - ١٧٤٢) الرائع: «أفكار نقدية حول الشعر والتصوير» (١٧١٩) "Reflexions Critiqués sur la Poésie et la Peinture وهو أيضاً يؤكد أن الطاعة للقواعد لا تشكل مقياساً للجمال، وأن الشيء الوحيد المؤهل للحكم هو الشعور الجمالى، الانفعال. ليس هناك إذن جمال عام ومطلق إذ أن الحواس التى تتركه تخضع لتأثير المناخات والعادات والتقاليد ومن ثم يرى دويوس Dubos أن الحكم الجمالى هو بالأساس نسبى؛ إلا أن نظريته أكثر تعقيداً، وقد نصفها بالتأثيرية التاريخية؛ ويجب - حسب قوله - أن نكيف حساسيتنا مع البلد والعصر الذى شهد ظهور العمل الفنى، وينصحننا بتقمص شخصيته «الذين من أجلهم كتب الشعر إذا أردنا أن نقدر بطريقة صحيحة صوره البيانية، وبلاغته والمشاعر التى يعبر عنها» (١٢).

من الواضح أن مثل هذا النهج كان يمارس فى كل العصور بدرجات مختلفة ويقدر أو يأخر من الوعى. بينما التأثيرية النقدية فى حد ذاتها، هى ظاهرة برزت فى فترة محددة: لقد ترددت هذه العبارة باستمرار بين العاميين ١٨٨٥ و ١٩١٤ فى المناقشات النظرية لاسيما

فى جدال قام بين جول لوميتير وفرديناند برونتيير Brunetiere .  
فبالنسبة لـ لوميتير ولكل التأثيريين فإن الأساس يكمن فى متعة  
القراءة المبينة على اتصال الذاتيات ومن ثم فالنقد لا يستطيع إلا  
«توضيح الأثر الذى يتركه علينا، فى لحظة معينة، عمل فنى ما كان  
الكاتب قد دون فيه أثر العالم الخارجى عليه أيضاً فى لحظة  
معينة»<sup>(١٣)</sup> وهكذا يستمد النقد والأدب حياتهما من الحالات الخاطفة  
والمشاعر الفردية. ونفهم رأى لوميتير القائل بأن النظريات  
والتصنيفات تتسم بضعف ويطلان «الميل الشخصى المتجمدة»<sup>(١٤)</sup>.  
ويعطى لوميتير الأولوية للزانة والوضوح، ويتميز فى النهاية بذوق  
كلاسى يختلف تماماً عن حساسية الأخوين جونكور (١٨٢٢-  
١٨٩٦) Jules ، (١٨٣٠ - ١٨٧٠) اللذين يعرفان نفسيهما «كمخلوقات  
متحمسة وعصبية، وانفعالية بشكل مرضى»<sup>(١٥)</sup> بينما أعمال اناتول  
فرانس النقدية لا تحدث دويماً، غير أن تأثيريته تتأخم التصويرية  
المطلقة: إذ يرى أن المرء لا يخرج أبداً من ذاته. وهكذا فإن الناقد لا  
يستطيع أن «يروى إلا مفارقات روحه وسط البدائع الفنية»<sup>(١٦)</sup>

لكن برونتيير Brunetiere يستسهل الأمور إذ يرى فى التجريدية  
الذاتية للتأثيريين تناقضاً، بل ونفاقاً: فعرض أسباب التفضيل  
الشخصى أو الميل الحسى يعنى ضمناً الحكم على الأشياء؛ ورغم  
كل شيء يبدو فرانس France ولوميتير Lemaître كأعداء للمدرسة  
الرمزية، و متمسكين بالإنسانية (Humanisme) المنبعثة من العرف  
الكلاسى ويبحث فرانس فى الشعر عن «جميع أنواع الأسرار  
الجميلة المتعلقة بالإنسان وبالأشياء» وتدل دراسات لوميتير، حول  
راسين Racine خاصة، أنه يجد فى الأعمال معنى أحادياً، منبعثاً من

النص نفسه ومستقلاً عن الإحساسات الذاتية ورغم تناقضاته، يبقى أن النقد التأثيرى يبرز الجانب العاطفى وحتى الشهوانى الذى يرافقه كل قراءة. ففى تاريخ النقد يبدو أن الميول الموضوعية والعلمية تؤدى إلى طرح فرض عكسى وضرورى ومطلب استمتاعى. وما يوضح ذلك تماماً اليوم، أعمال رولان بارت Roland Barthes النقدية من «درجة الصفر فى الكتابة "Dégère 'zero de l'écriture" إلى «منعة النص» (Plaisir du texte)

## ٢ - التماثل :

التهجم على التأثيرية لم يأت فقط من قبل العلماء المولعين بالتصنيف وبالتسلسل التاريخى. لقد رأينا أن فرانس France وليمير Lemaitre لم يرتبطا بالمدرسة الرمزية، بل كانا مناوئين لها إلا أن مجلة Mercure de France وهى لسان حال الكاتبين، ومديرها ريمى ريجورمون Rémy de Gourmont لم يغفروا لهما فقدانهما «للإيمان الأدبى» وأخذوا عليهما عدم التحفظ والنزق الذى اتسم به مفهومهما للأدب وهذا لايعنى أن جورمون Gourmont يميل إلى الدجمائية إذ يعتبر أو وجود النقد الأدبى غير ممكن لأنه لا يوجد عرف أدبى، فالأمر لايفترض إذن، الإدلاء بأحكام وفقاً لنظرية جمالية بقدر ما يفترض إبراز الميزة والخصوصية الفريدة لكل شخصية أدبية، وذلك بحرية تامة. ولتعلقه بالرمزية وبالنصوص المجهولة «Le Latin mystique» أو الثانوية، لم يكف جورمون Gourmont عن تمييز التعبير «عن الفريدة فى الفن»<sup>(١٧)</sup>

هذا يكفى كدليل على أن النقد التماثل لايستطيع تكوين مدرسة. النظرة الاستذكارية فقط باكتشاف قرابة بين أعمال نقدية كتبت فى



العزلة، وهكذا فإن شارل دوبوس Dubos (١٨٨٢ - ١٩٣٩) ومعاصره أندريه سواريس Suarés (١٨٦٦ - ١٩٤٨) المختلفان على أكثر من صعيد (الأول من أسرة غنية جداً، ترك أعمالاً مقتصرة على النقد، الثاني من أسرة متواضعة كتب مسرحيات وشعراً كما كتب دراسات نقدية)، التقيا في ممارسة نقد لا تبرز فيه شخصية الناقد بقدر ما تبرز أصالة العمل الفني. ويعتبر سواريس أنه «يجب أولاً الانسحاب لإفساح المجال أمام الشيء»<sup>(١٨)</sup> بينما يعمل دوبوس بطريقة «المقاربة» أى على نحو يجد نموذجاً في التماثل. وهذا يفترض التواضع ونقصاً في «الكفاءات الشخصية» كما يقول دوبوس والمهم هنا هو الموهبة أكثر من النهج. الفضول ضرورى أيضاً؛ وهذان الناقدان شاهدان مشهوران على عالمية الألب.

وكان محررون عديون من مجلة "NRP" زملاء أندريه سواريس وكانوا ينتمون إلى هذا التيار، مدير الملحة جاك ريفيير Jacques Riviere (١٨٨٥ - ١٩٢٥) ركز في أبحاثه النقدية حول الهدف الذى يحدده النقد لنفسه. ويكاد يُخجل Riviere من «ليونته الرهيبة» وقال: «لا يثبت لى أى شيء إلا باللامسة» وقد تكون بصيرته (شعر على الفور بعبقرية بروسـت Proust وجويس Joyce وأيدة تمهله فى تناول النصوص التى يكاد يتحسسها. ويعكس ذلك لقد عمل رامون فرنانديز Fernandez (١٨٩٤ - ١٩٤٤) على التطابق مع العمل الأدبى، وفى نفس الوقت، كان يظهر المناهج المنطقية الأساسية فى تكوينه واهتم أيضاً بالفعل الإبداعي فبحث عند بروسـت Proust وستندال Stendhal أو مرديت Meredith عن «ديناميكية روحية» حاول «تحديد مكانها فى دنيا الإنسان»<sup>(١٩)</sup>.

قد نجد هذه الاتجاهات، متفرقة أو مجتمعة، فى العديد من الشخصيات التى عرفتها نفس هذه الفترة، وعلى سبيل المثال، فى كتابات الفيلسوف آلان Alain المخصصة للأدب: فى نص حول ستندال Stendhal (١٩٢٥) وفى آخر حول بلزاك « Avec Balzac » (١٩٣٧) أعلن آلان Alain عن تبنيه لبعض الأعمال المفضلة إعجاب وبدون تحفظ وبدون اكتراث بالتاريخ. أما ادمون جالو Edmond Jaloux (١٨٧٨ - ١٩٤٩) الناقد المتخصص، والناقد الروائى المطنب، فهو يدخل العمل الفنى «بنسيان كامل للذات» وهو يلفت نظرنا أيضاً باهتماماته العالية. ويجب الإشارة أخيراً فى نفس هذا التيار إلى شخصية جيتان بيكون Gaetan Picon الخارقة (١٩١٥ - ١٩٧٦) الذى التقط فى دراساته حول برننوس Bernanos ومالرو Malraux ويروست Proust جوهر أعمالهم ومكانتهم الثقافية بدقة نادرة فى التعبير وبدون اللجوء إلى المنهجية.

### ٣ - نظريات، وآراء، وأفكار مسبقة

لا التائريون، ولا أنصار النقد التماثل يزعمون فرض سلطتهم على الآداب، ونظريتهم الوحيدة هى حساسيتهم حسبما يقولون. ولكنهم كما رأينا لا يستطيعون الإفلات تماماً من ضرورة الإدلاء بإحكام، فيلتقون، بالرغم من إرادتهم بأغلبية زملائهم المشغولين بفك الخيط الأبيض من الغيط الأسود، أى الخير من الشر، مع أن هذا الكتاب لاينوى التلرق إلى تاريخ الأفكار الأدبية، وتجدر الإشارة إلى تنوع المقاييس التى اتخذتها الدجمائية أساساً لفرض سلطتها:

#### ١ - القواعد والذوق:

إن تأثير العلماء ونفوذ القواعد فى القرن السابع عشر كانا تعبيراً

عن فترة لا يستهان بها في تاريخ النقد، إذ لم تكن القواعد دائماً أنوات لسلطة عمياء، بل كثيراً ما استمدت منها تحليلات متنوعة وديقة لمفكرين ملتزمين، وفي هذا المجال، فإن أعمال شبلمان Chapelain فرضت نفسها كنموذج. لقد حرر نصاً للأكاديمية حول مسرحية كورناني "Sentiments de L'Academie sur le Cid Corneille" de وهو يقيم فيها الأعمال الأدبية طبعاً إلا أنه يدقق قبل ذلك في الموضوع «الإبداع والمخطط» وفي الأسلوب «المفهوم وصياغة التعبير»، وينجم ارتكازه على العلوم البيانية القديمة وعلى مبادئ أرسطو عن إرادة عقلانية وليس عن تقديس أعمى لأقوال القدماء فبالنسبة لشبلمان Chapelain ولعلماء آخرين كالقس دوبينيك D'Aubignac (١٦٠٤ - ١٦٧٦) فإن القواعد لا تركز على نفوذ القدماء ولكن على القدرة على التمييز الفطري التي أظهرها القدماء بصياغتهم لها «أى القواعد» وهى لا تستحق التقدير إلا لأنها منطقية وبالإضافة إلى ذلك فإن حكم العلماء يضم إليه نفوذ أصحاب الذوق وللفطرة واللباقة والبساطة أمثال رابين Rapin (١٦٢١ - ١٦٨٧).

عصر التنوير هو الذى نجد فيه أضيق الدجمائيات والشكلية الأكثر حذقة إذ حلت مكان الاحترام - النظرى أكثر مما هو فعلى - لمبادئ القدماء، عبادة قاصرة على المؤلفين الكلاسيين. وأصبح كورناني Corneille ورأسين Racine وموليير Moliere معيار أى نقد. فاشتهر صناع القواعد: فلم تعد تكفيهم الوحدات الثلاثة، وأرأوا إخضاع كل فعل إبداعى لسلسلة من الوصفات، ونشرت دراسات ضخمة تجمع بين أرسطو وهوراسيوس وبوالو. ثم جاوزوا الرصانة الكلاسية خاصة فيما يتعلق بالشعر الغنائى. وحسب قول النقاد، بلغ

القرن ذروته مع شعر دوليل Delille. ولحسن الحظ، فإن الإبداع عند الكبار يسبق النقد – نذكر ديدرو Diderot، وروسو Rousseau أكثر من فولتير Voltaire – وهو بعيد كل البعد عن المماحكة حول القواعد واللياقة وجزالة الأسلوب.

لايتوقف تاريخ النقد الدجمائى – المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنوق الكلاسى مع القرن الثامن عشر. واصطدم الرومنسيون والطبيعيون والرمزيون بنفس الحواجز لكننا سنرى بعد ذلك، كيف أخذ الحنين إلى الماضى عند الكلاسية الجديدة مع الوقت، لوناً سياسياً محدداً أكثر فاكثراً قبل أن يبطل هذا التيار فى الربع الثانى من قرننا، إلا أن الدجمائية لم تمت. فى القرن العشرين يجب ذكر بعض الشخصيات القوية المستقلة عن الأحزاب رغم أنها قاطعة فى أحكامها، على رأسها بول سوديه Souday الناقد فى مجلة "Le Temps" وهو يرى أن «على النقد أن يصحح آراء الجمهور فى انتظار أن الأجيال القادمة تصحح آراءه. لم يستند سوديه Souday إلى أية نظرية ولم ينتم إلى أية مدرسة، وقد بقى هكذا، حراً بما فيه الكفاية لاكتشاف بروسست Proust وكلوديل Claudel وجيد Gide، وقاليرى Valery قبل أن يشتهروا أما بول ليوتو Leautaud (١٨٧٢ - ١٩٤٦)، سكرتير تحرر مجلة Le Mercure de France من ١٩٠٨ حتى ١٩٤١ فقد عبر فيها عن ميوله الأدبية بطريقة فجّة وهوائية، عن قلة احترامه للأبطال «المبجلين» والمتكلفين، والثرثارين» (٢٠) فى مسرحنا المأساوى الكلاسى. أما جوليان بندا Benda العقلانى المتصلب (١٨٦٧ - ١٩٥٦) فهو يأخذ على الأدب المعاصر توجهه إلى المشاعر أكثر من العقل، ويرى فى ذلك استقالة المثقفين «وخيانة الكتابة». وقد أدى به

تناول الأدب على هذا النحو إلى الإدلاء بأحكام متحيزة وقاسية.

#### ٤ - أحزاب و متحزبون

لا توجد ديمائية أدبية لا تحمل فى طياتها فكراً سياسياً أو أخلاقياً أو دينياً؛ يختلط تاريخ النقد إلى حد ما مع تاريخ المدينة أو بالأحرى مع تاريخ الصراعات الأيديولوجية التى تشكل المدينة إطاراً لها. إذ حتى علماء القرن السابع عشر الذين كانوا فى الظاهر مهتمين فقط باحترام القواعد واللباقة الأدبية ساهموا فى تدبير مكائد، دخل فيها كولبير Colbert وريشوليو Richelieu بقدر ما استغلوا أرسطو. وأعطت الأكاديمية الفرنسية مكانة رسمية نوعاً ما للنقد الذى أصبح إلى حد ما أداة الأمير. كانت مساهمة الدولة متعددة الأشكال، وقد أعد شبيلان Chapelain لائحة من الكتاب الذين سيستفيدون من فضل الملك. والحكم الرسمى قد يكون فخرياً - نذكر هنا المسابقات بين المناوئين الإغريق - وقد يؤدى إلى الرقابة: المحاكم «حاكمت» Les Fleurs Du Mal و Madame Bovary وبعد يوم ١٨٥١/١٢/٢ تشكلت لجنة مهمتها الحكم على الأعمال المخلة بالتقاليد والمسيئة للدين والكهنة المحترمين والمزيفة للتاريخ.

غير أن هناك شخصيات كثيرة تضع نفسها تلقائياً فى خدمة قضية ما. ورأينا، فى بداية القرن التاسع عشر، الأيديولوجيين، ورثة الثورة وذهنية التنوير، يعارضون أنصار تجديد الملكية أمثال جوبير Joubert (١٧٢٤ - ١٨٢٤) الذى لم يمنعه مفهومه الأفلاطونى الجديد للشعر من التمييز بين الأذهان الزائفة «فلاسفة عصر التنوير» و «الأذهان الصالحة» (كبار الكلاسيين)، لقد بقيت الميول الملكية حية معظم الفترة الأولى من القرن واستغل ارمان دو بونمارتان Armand

de Ponmartin محرر اليوميات فى مجلة "La Revue des deux Mondes" مركزة للتهجم على الرومانسية وعلى ذهنية عصر التنوير التى يحملها مسئولية الأعمال التخريبية الأخيرة، وكلف نفسه بمهمة إعادة النظام الاجتماعى والأخلاقى فى الأدب. ومن نقاد هذا التيار: Barbey d'Aurevilly ، فبرغم صرامة قناعاته (فى النقد، يرفع شعار «الصليب، والميزان، والسيف») فإنه يبرهن عن استقلالية كبيرة فى آرائه ويتحاشى تكليل رأس كل قضية بالقوة؛ والحرية التى تميزت بها لهجته لم تكن معروفة بين مثل هذه الجماعة، ولم يفتح النقد طوال القرن على التيارات التقدمية سواء كانت من وحى ملكى أو محافظ. وقد لاحظ رينار Renard أن النقد المسنود «بالصحافة مستقيمة الرأى والمربحة»<sup>(٢١)</sup> كان محافظاً. إلا أنه يجب التذكير بالأعمال النقدية لـ زولا ("Mes haines" ١٨٦٦) وفرلين "Les poètes maudits" (١٨٨٤)، ونشاط فاليس Vallés الصحفى الذى كان يضلُّه أحياناً مزاجه (إذ رأى فى بودلير Baudelaire مثلاً فاشلاً، ورجعياً، ونصيراً للإكليروس).

مع مجيء الجمهورية الثالثة، غلب النفس القومى فى النقد الملكى؛ فتجاوز كل من لوميتير وبرونيتير Brunetière و Lemaitre الخلافات النظرية وسجداً معاً أمام «الفكر الفرنسى». إن هذه العبادة نفسها هى التى أرشدت منذ نشأتها مجموعة «العمل الفرنسى» (Action Française) وكان موراس Charles Maurras (١٨٦٨ - ١٩٥٢)، من الذين أسسوا هذه المجلة فى عام ١٨٩٩. وكان فى البداية معجباً ببودلير Baudelaire ومتحمساً لشوينهاور Schopenhaur ولشكوكية فرانس Anatole France ويا انضمامه إلى المدرسة الرومانسية عاد إلى

كلاسيكية موسعة وإلى كاثوليكية مرتكزة على ميوله النظامية أكثر منها على الإيمان، وأصبح عنواً لبدء التقليد الرومنسي، «المتأثت»، والذي رأى فيه عاملاً موضوعياً مؤذياً للعقل والقيم القومية. وكان بوديه Daudet من مؤسسي مجلة Action Francaise أيضاً (١٨٦٨ -

١٩٤٢): كتب سيرة شكسبير Shakespeare الذاتية، واكتشف مواهب جديدة (بروست Proust)، لكنه أظهر حدة كبيرة في الهجوم الذي شنه على مجمل الإنتاج والأدبي للقرن التاسع عشر مسنوداً ببراعة كلامية نادرة. أما ماسيس Henri Massis (١٨٨٦ - ١٩٧٠)، فقد دفعته عقيدته الكاثوليكية والقومية إلى التهجم على كل من يظن أنه سبب للانحلال الأخلاقي: رينان Renan وفرانس France وجيد Gide، رولان R. Roland ودهاميل Duhamel وبندا Benda وحتى باريس Barrès. وفي كتاب بعنوان «الدفاع عن الغرب» (١٩٢٧) "Défense de l'occident" شجب التأثير الانحلالى للشرق وللشيوعية مما جعله يقف مع موراس في صف عملاء المحتلين النازيين.

### ٥ - مسلمات وأوهام

نظراً لتنوع الأحزاب والأنواق والمثل، نستخلص بسهولة أن النقد التقديرى لا يشعر بحاجة إلى الاستناد على نظرية متماسكة للأدب، في الواقع، فنشهد ظهور واستمرار مجموعة متواضعة من المسلمات والأفكار المسبقة تشكل ذخيرة ركيكة من الأفكار التي عرف الكثيرون، ولا يزالون يعرفون، كيف يكتفون بها.

هناك أولاً الإيمان بطبيعة إنسانية أزلية ومماثلة في كل مكان زمان. وهذه الاستمرارية هي التي تؤمن في نظر بوالو Boileau النجاح الدائم للروائع، وفي آخر المطاف، هذا يعنى أن الحكم الوحيد

على الصعيد الأدبي وفي جميع المجالات الأخرى هو الأجيال القادمة. وقد يخلط سواد الناس، لفترة معينة، بين ما هو زائف وما هو حقيقي، فتتال إعجابه أشياء سيئة، إلا أنه مع مرور الزمن، يصبح من المستحيل إلا ترضية الحسنات»<sup>(٢٢)</sup> وفي القرن التالي، وضع الايديولوجي كاباني Cabanis (١٧٥٧ - ١٨٠٨) أسس نظرية الفنون حول معرفة الطبيعة الإنسانية، والإدراك، والانفعالات.

ومن جهة أخرى، نعلم أن الثورات الأدبية تتم تحت شعار الواقعية ويؤكد D'Aubignac أن القواعد تبقى بسبب تناسبها مع الطبيعة. واعترض Fénelon على التصنع الغزلي في المسرح لأن «الالم العميق لا يستخدم أبداً مثل هذه اللغة» فباسم الحقيقة، وضع ديدرو Diderot نظريته للدراما، واقترح الرومنسيون مزج النهوج وحدد الطبيعيون جمالية الرواية. فهل يرد البعض على ذلك بقولهم إن الواقع ليس جميلاً بالضرورة؟ يحدد القس باتو Batteux (١٧١٣ - ١٧٨٠) في دراسته حول الفنون الجميلة ومبدئها الواحد (١٧٤٦) ("Traité des beaux - arts réduits a un même Principe") إن ما يجب محاكاته ليس «حقيقة ما هو موجود» بل «حقيقة ما يمكن أن يوجد»، أي محاكاة «الطبيعة الجميلة»، أما فيما يتعلق بتعريف الجمال، فيجب الاكتفاء بمعرفة أنه «نقطة ثابتة، فريدة، لا تتغير ولا يمكن نقلها دون إفساد صورتها» (نوديه Nodier) أو أن القدماء أعطونا «مبادئ الجمال الحقيقي» (Népomucène Lemercier، ١٧٧١ - ١٨٤٠) أو - وهذه ثورة - أن «الجمال ليس خادماً للحقيقة» (Leconte de Lille).

أخيراً، بتأكيد أنه «الكلام لا يكون جميلاً إلا بقدر ما نشعر بما نقوله»<sup>(٢٣)</sup> فتح روسو Rousseau الطريق أمام أسطورة المبدع التي



كرستها الرومنسية ثم تبناها النقد فلم يكف عن طرح المسألة المغلوطة حول طرق الكاتب. هكذا، وبدون خشية الوقوع في التناقض، جرت العادة في الكلام عن الأدب وكأن المؤلفات هي قبل كل شيء تعبير عن روح الكاتب وعن أفكاره بما يوحي بأن شخصيات العمل الأدبي كائنات حية وبالطبع فإن هذه الأفكار ليست كلها مشتركة بين جميع النقاد إذ يدافع كل منهم عن مفهوم شخصي، بدرجة أو بأخرى، للأدب. يبقى أن المسلمات التي بيّناها بإيجاز قد حازت على الشرعية التي تتمتع بها البديهيات، من فرط ما تكررت.

وقد تبين لنا أن بولان Jean Paulhan كمدير لمجلة NRF ثم كمشارك في السر، في تأسيس دار نشر مينو Editions de Minuit (١٩٤١)، كان منظراً لامعاً في مجال اللغة والأدب. وقد حمل بطريقة ممتعة على زمرة الأوباش التي يقصد بها النقاد السابقين وأشار إلى التعايش بين العملاء والجهلة، وبين الهواة والدجمائين، إلخ، مضيفاً «أنهم كانوا جميعاً يلتقون عند نقطة محددة ويربط بينهم قاسم مشترك، يتعدى الاختلافات البسيطة، ألا وهو أنهم كانوا جميعاً على خطأ»<sup>(٢٤)</sup> ثم أعطى أمثلة عديدة عن غباثهم المدهش... لنلاحظ فقط أن الأجيال التالية قد حكمت وأسقطت من ذاكرتها جميع هؤلاء، من يقرأ اليوم القس باتوه Batteux أو سان مارك جيراردان Girardin أو سارسي Francisque Sarcey ؟ هذا وقد اقتصرنا في هذا الفصل على ذكر أسماء النقاد الذين توقف عندهم المؤرخون المتخصصون في هذا المجال<sup>(٢٥)</sup>. هذا النسيان طبيعي جداً في النهاية: إذ نكرر قولنا بأن الناقد يكتب لعصره، فهو يعمل عملاً إعلامياً ويعرض الأنواق، ويصارع من أجل الأفكار. إن فضول العلماء يجعلهم يون

غيرهم مهتمين بنقد الماضي، وذلك لاهتمامهم بتاريخ الأفكار،  
ويمصير المؤلفات والنهوج. وأحياناً يكون هذا النسيان ظالماً: إذ يوجد  
بين النقاد مواهب حقيقية، ولا نتكلم هنا عن البصيرة - وأكثرهم  
بصيرة ليسوا بالضرورة الأكثر موهبة - بقدر ما نتكلم عن القريحة  
الهجومية وعن جودة التعبير عن حساسية أصلية.  
ومن الصفحات التي تعد في تراثنا الأدبي نجد أسلوب بوديه  
Daudet المثير، ونقد أوريفيلي d'Aurevilly اللاذع، الشرس (١٨٦٤)  
Lemaitre وحداقة لوميتير ("Les quarante medaillons de' Academie")  
قارئه راسين Racine. هناك أيضاً الأشكال النقدية المختصرة التي  
قد تكون الأكثر فعالية وثباتاً في الذاكرة، كالقصائد الهجائية وحتى  
الأشكال البدائية الخالصة (والأقل غموضاً) كالتصفيق والصفير.

## مراجع الفصل الثالث

- (1) "Oeuvres diverses" . t. i. p. XIV
- (2) 1637 "La Suivante" المقدمة الإمدائية لمسرحية
- (3) Dictionnaire Philosophique 1763 مقال «التقدم»
- (4) مقال حول "Les Annales" للكاتب Dussault يونيو ١٨١٩
- (5) "Mademoiselle de Maupin" 1835 مقدمة
- (6) Théophile Gautier "L'Illustration" 1867
- (7) Réflexions sur la critique 1922
- (8) "L'Artiste" 18/10/1857 مقال حول Madame Bovary في مجلة
- (9) Contre Saint - Beuve
- (10) "Le Temps Retrouve"
- (11) Recueils de poésie chrétienne et diverses d'inspiration janséniste
- (12) ibid t II, p. 37
- (13) Les Contemporains 2em série, 1887
- (14) ibis
- (15) "Journal" - 1887 مقدمة اليوميات
- (16) La vie littéraire , IIIp. 13
- (17) Préface du livre des masques 1ère série - 1896
- (18) "Xénies" P. 209
- (19) "Messages" p. 21
- (20) "Le Théâtre De Maurice Boissard" t.11, p. 124
- (21) "Revue Socialiste" 1894
- (22) "Réflexions sur Longin" "Preface de 1701
- (23) "Pensées d'un esprit droit" L. II
- (24) E. F. ou la critique 1945
- (25) ممن ندين لهم بالكثير :
- P. Moreau: "La critique Littéraire en France" 1960
- Arman Colin, 1960 et Roger Fayolle: La critique littéraire, 1964



#### الفصل الرابع

### الفهم



فى الوقت نفسه الذى كان زولا Zola يتمنى فيه وجود «الأدب الذى يتحكم فيه العلم»<sup>(١)</sup> ، ويعد محاولات «تين Taine ورينان Renan التوليفية» عاد النقد ليفرق فى دائرة الفقهاء والتأثيريين. صحيح أنه فى ذلك الوقت. لم يكن التفكير حول اللغة أو الأدب متعلقاً إلى حد كبير إلا بالمعيارية وإنه من غير المجدى البحث فى هذه القراءات عن شىء يتجاوز الحكم الأخلاقى أو الجمالى، أو فى أحسن الأحوال المحاولة المتناسقة لفهم الإنسان من خلال العمل الأدبى.

وقد حصل الانقطاع فى بداية القرن العشرين مع ظهور وتطور العلوم الإنسانية وبالأخص - العلوم اللسانية. فعندما حدد سوسير Ferdinand de Saussure المهمة الأولى لللسانية «بتعريف نفسها وحصر موضوعها»<sup>(٢)</sup> كان يحول ميدان أبحاثه إلى علم - وبالتالى غير معيارى - ويمنحه مادة خاصة للدراسة، أى اللغة، ككل قائم بذاته وكقاعدة للتصنيف<sup>(٣)</sup> ولكن عندما أصبح من الممكن حصر نوعية اللغة أصبح من الممكن أيضاً التطلع إلى تحليل جميع الوقائع اللغوية بالدقة نفسها. عندئذ وجدت ميادين جديدة للبحث - اجتماعية اللسانية، جغرافية - اللسانية، نفسية - اللسانية، سمائية، إلخ - وأسند إلى كل منها القيام بتحليل مجال معين. وأصبحت الشعورية مكلفة بدراسة الأدب بمفهوم «علم الخطاب الأدبى»<sup>(٤)</sup> وقد نجم عن هذا تحول جذرى إذ لم يعد الأمر يتعلق بتمييز هذا المعنى أو ذاك، بل أصبح يتعلق «بوصف مقبولية الأعمال الأدبية»<sup>(٥)</sup> أى يكشف الإمكانات الملائمة تبعاً «للمنطقية الكبرى للرموز». وهكذا وقع انشقاق أساسى بين «علم الأدب الذى هو فى طريقه إلى التكوين، والنقد. إذ أن الأول «يعالج المعانى» بينما الثانى «ينتجها»<sup>(٦)</sup>

فالمسألة لم تعد تتعلق إذن بمنهج جديد كما قيل كثيراً، بقدر ما تتعلق بسلوك جديد يتضمن حصر الموضوع. من هنا تكاثرت التعريفات حول المصطلحات التي كانت تبدو واضحة كاللأدب، والنص، والمعنى، إلخ. كما يبرز تحليل الموضوع بتماسك ودقة، ومن هنا ضرورة إيجاد مفردات تكون عملية وفعالة على غرار العلوم المجردة، بما يؤمن فهما أفضل لهذا الموضوع.

## ١ - نحو علم الأدب

يشكل النص الأدبي، قبل أن يعنى شيئاً ما، عملاً لغوياً منظماً طبقاً لقواعد خاصة به: إذ يجب اعتبار شخصية ما في الرواية ككائن مصنوع من الكلمات، أي كصيغة لغوية، قبل إخضاعها للتحليل النفسي. فالتأمل في الأدب يفترض إذن التأمل في اللغة.

### (١) النظام الألسني:

هذا بالتحديد ما حاول إنشاء دي سوسير (de Saussure) ١٨٥٧ - ١٩١٢ في محاضراته حول الألسنية Cours de Linguistique générale. صدر هذا الكتاب في عام ١٩١٦ وتم إعداده على أساس المحاضرات التي دونها طلابه والملاحظات التي كتبها بنفسه. وكانت هذه المحاضرات قد أُلقيت بين عامي ١٩٠٦ و ١٩١١. لقد نحض سوسير المناهج النحوية القديمة المرتكزة على «الاستخدام الصحيح» للغة وتلك المتعلقة بفقه اللغة (Philologie) (\*) التي في نظره لا تعنو

(\*) Philologique: في الفيلولوجيا: (١) فقه اللغة التاريخي والمقارن - (٢) دراسة اللغة وعلى الأخص بوصفها أداة التعبير في الأدب وحقل من حقول البحث يلقى ضوءاً على التاريخ الثقافي - (٣) دراسة الكلمات وأصلها والمترجمة نقلاً عن القاموس الفرنسي.



كونها عملية تدوين المصطلحات. وجعل Saussure من الأسنوية «الدراسة الداخلية والمتزامنة لنظم العلامات التي تشكل حالات اللغة»<sup>(٧)</sup> لن نتوقف هنا عند بعض المفاهيم الأساسية لدراسة الأسنوية<sup>(٨)</sup> كالمقابلة، مثلاً بين التزامن والتعاقب، لكننا نشير إلى أن Saussure أبرز مصطلحين كانا منطلقاً لإنشاء نظرية تحليل النصوص.

هناك أولاً مفهوم «النظام» الذي يشدد على الاعتماد المتبادل لجميع الظواهر اللغوية بين بعضها البعض، بحيث «ألا تنتج قيمة كل منها إلا عن الوجود المتزامن للظواهر الأخرى»<sup>(٩)</sup> وهكذا يبرز منهج يعكس المراحل إذ أنه «يجب الانطلاق من الكل المترابط للحصول، من خلال التحليل، على العناصر التي يتضمنها»<sup>(١٠)</sup>. وهذه «العناصر» يسميها Saussure استناداً إلى مصطلحات الفيلسوف الأميركي بيرس C.S.Pierce (١٨٣٩ - ١٩١٤) العلامات: وهي التي تشكل الوحدة اللغوية. ولكن ما هي العلامة؟ قبل كل شيء، هناك «تجمع» بين جزئين: صورة صوتية «الدال» ومفهوم «المدلول». ومن جهة أخرى تتسم العلامة بتعسفيتها «لا توجد أية علاقة داخلية بين الدال وتمثله في الواقع كما تدل التبدلات من لغة لأخرى»، واستقراريتها «ليس باستطاعة أحد تبديل العلامات إرادياً»، ثم لا استقراريتها «المرتبطة بالتطور الدلالي واللفظي مع الزمن».

تتنسق العلامات في نظام تبعاً «لسبب نسبي»: هكذا إذن تبدو اللغة. بل هكذا أيضاً يبدو «أى نظام للعلامات. ومهما كان جوهره، مهما كانت حدوده»<sup>(١١)</sup>. وبالتالي الأدب الواقع عند ملتقى الأسنوية «التي ستكشف عن بناء»<sup>(١٢)</sup> والسميولوجيا «التي ستبين معانيه» من

هنا التطورات العديدة التي عرفها تحليل النصوص انطلاقاً من العلوم المنبثقة من الأسنوية «علم المصطلحات لهسليف وتحويلية تشومسكى Chomsky وتوزيعية هاريس Harris إلخ. (١٣) يمكننا إذن تجميعها في قطاعين كبيرين، الأول: ينطلق من نشاط اللغة نفسها ويشبع مستويات القول بالمقابلات العديدة مثل خطاب / حكاية (١٤) ، أو مروي / مفسر (١٥) والآخر يهتم قبل كل شيء بنشاط بعض العناصر الخاصة بالخطاب وحده: المسائل المتعلقة بالزمن (١٦) . ويتصنيفية الشخصيات (١٧) ويتسلسل الحكايات (١٨) . وبالعلاقة بين الراوى والقارئ، أو بين الراوى والشخصية... إلخ (١٩) وكان النقاد بعد أن ميزوا لفترة طويلة «الشيء» الذى يقال فى الأدب، أصبحوا مهتمين بـ «كيف يقال هذا الشيء» ومن هنا يأتى مصطلح «تحليل النص» لوصف الطرق الجديدة. تحليل وليس نقد. النص بدلا من الأدب. علينا أن نتفحص هذين المصطلحين الأساسيين لنرى مم يتكون التحليل المذكور «أهدافه، منهجه، توجهاته المختلفة»، وخاصة للإجابة على السؤال الجوهرى: ما هو النص؟

## ٢) المدارس الشعرية الجديدة:

سارع منظرو التحليل الأدبى بالمطالبة بالميراث الذى تركه Saussure ، ثم قاموا بدورهم بشورة كويرنيكية: فكونهم لم يعودوا ينظرون إلى الأدب كمعطى مجرد، جعلهم يحاولون الكشف عن طريق الأحداث الخاصة بهذا المجال. هكذا نشأ مفهوم الأدبية "littérarité" الذى يؤدى عند ياكوبسون Jakobson (٢٠) إلى تحديد «ما الذى يجعل من عمل معين عملاً أدبياً». تحليل الأدبية ليس إذن إلا تخصصاً فى مجال الشعرية التى عليها بالنسبة لـ Jakobson أيضاً، أن تجيب على

السؤال الآتى: «ما الذى يجعل من مرسلة كلامية عملاً فنياً»<sup>(٢١)</sup> إن الأدبية هى موضوع اهتمام الشكلايين الروس (Formalistes russes)، و«المدرسة التشكيلية الألمانية» أو «المدرسة المورفولوجية الألمانية» (école morphologique allemande) وتيار النقد الجديد الأمريكى (New criticism) ومنذ الستينيات، الذين وصفوهم فى فرنسا بـ «البنويون» "Structuralistes".

أ - فى مقال كتبه ايكينباوم Bikhenbaum فى عام ١٩٢٥ ، ولخص فيه عقد العمل الأول لجمعية Opoiaz<sup>(٢٢)</sup> ، أكد أنه بالنسبة «للسكلايين» ليست مسألة المنهجية فى الدراسات الأدبية هى التى تشكل الأساس بل إنها مسألة الأدب كموضوع للدراسات.<sup>(٢٣)</sup> هكذا وخلافاً للعديد من أتباعهم كان أعضاء جمعية Opoiaz يرفضون الشكلاية كنظرية جمالية للاهتمام «بابتكار علم أدبي مستقل انطلاقاً من الخصائص الذاتية للمواد الأدبية»<sup>(٢٤)</sup> وينظر إلى العمل الأدبي على أنه موضوع، كأي موضوع آخر، فيصبح إذن مادة لتحليل معين يتم بواسطة عناصر وجدت خصيصاً لهذا الغرض. عندئذ وضعت مفاهيم الألسنية فى خدمة الأدب: بعض التعديلات كانت ضرورية لتحويل أداة اللغة إلى أداة للمخاطبة، ومما سهل الأمر هو كون «الأعمال الأدبية نفسها تشبه «جملًا» ضخمة مشتقة من لغة الرموز العامة»<sup>(٢٥)</sup> لذلك لا سبيل للاندحاش عندما نرى «الشكلايين» يستخدمون مناهج الألسنية لتوضيح أدبية الرموز وتقدير الأعمال الأدبية «كنظام علامات، ومجمع للرموز، شبيه بسائر النظم المعبرة (...) ينشأ بارتكازه على بنية علماً بأن هذه البنية هى اللغة»<sup>(٢٦)</sup> ويؤدى ذلك إلى تقسيم العمل إلى وحدات

قابلة للتحليل «أصعدة، ومستويات ووظائف... إلخ» بحيث تسمح المقابلات والمقارنات بفهم خاصيته: «إن وظيفة كل عمل أدبي تكمن في ارتباطه المتبادل بالأعمال الأخرى»<sup>(٢٧)</sup> وعمل Jakobson منذ عام ١٩١٩، على التمييز بين اللغة الشعرية واللغة العادية. وكذلك فقد حدد بروب Vladimir Propp القوانين التي تحكم بنية «القصة الشعبية»<sup>(٢٨)</sup>.

نظراً لأهمية كتاب بروب Propp حول «تشكيلية القصة» "Morphologie" أو «مورفولوجية القصة» "Morphologie du conte" وأسبقيته في مجال دراسة القصة يبدو لنا من المهم أن نتوقف عنده بعض الشيء.

نقص بروب Propp أسلافه لرؤيتهم المفككة «قبل توضيح مسألة أصل القصة من البديهي أنه يجب معرفة ما هي القصة»<sup>(٢٩)</sup> أو لكونهم عملوا كهواة «يبدأ أغلبية الباحثين بالتصنيف، ويطبقونه على المتن»<sup>(\*)</sup> من الخارج، بينما في الواقع يجب أن يستنتجوه منه»<sup>(٣٠)</sup> وهو يبغى بالعمل على مائة قصة غرائبية شعبية من ديوان الروسي أفاناسيف Afanassiev، تحديد ليس فقط بنية القصة - مما يشكل على صعيد توضيح طبيعة القصة، تقدماً كبيراً جداً بالنسبة لما كان متوفراً عادة من جداول النماذج - بل وخاصة، تحديد قوافين هذه البنية. فبواسطة المقابلات والتحويلات المطبقة على أمثلة كالتالية:

«الملك يبعث إيفان Ivan ليعود بالأميرة، Ivan يذهب، وزوجة الأب تبعث ربيبته لتعود بالنار، الربيبة تذهب»، يبرز Propp الثوابت التي

(\*) Corpus: متن، أي الجسم الرئيسي (المترجمة).

يسميتها وظائف «تقتصر بالوظيفة، الفعل الذى تقوم به شخصية ما، والمحدد من زاوية مدلوله فى الحبكة»<sup>(٣١)</sup> والتي تشكل العناصر الأساسية التى تنتظم حولها القصة. انطلاقاً من الوظائف، تنشأ إذا القوانين المكونة للقصة.

- عدد الوظائف محدود: يعد Propp ٣١ وظيفة من «الافتراق» حتى «الزواج». ورغم أنها لا توجد كلها بالضرورة فى جميع الألقاصيص، إذ يلاحظ غياب بعض الحلقات فى عدد منها، إلا أن ترتيب ظهورها فى مسار الأحداث هو نفسه دائماً (وبالفعل، يصعب تصور أن يأتى «الممنوع» المشتراط عليه «بعد» مخالفة الشرط).

- هذه الوظائف نفسها تتوزع على شكل وحدتين مترابطتين «الممنوع / المخالفة، القتال/ النصر، النقص/ تعويض النقص إلخ) وتحدد نواتر العمل التى «توافق الشخصيات التى تنجز العمل». وكما أن عدد هذه الأعمال محدود فإن عدد الشخصيات محدود أيضاً. يحصى Propp شخصيات المعتدى «أو الشرير»، الواهب، المساعد، الأميرة (أو الشخصية التى يتم البحث عنها)، المفوض، البطل، والبطل المزيّف. ويمكن إذا اقتراح تعريف للقصة الغرائبية: «أى تطور ينطلق من إثم أو نقص، مروراً بالوظائف الوسيطة للتوصل إلى الزواج أو إلى وظائف أخرى مستخدمة كحل لعقدة القصة»<sup>(٣٢)</sup> هذا التطور الذى يسميه Propp «مقطعاً» (\*) قد يتكرر مرتين أو مرات عديدة فى القصة الواحدة، مما يجعل من بنية

(\*) Sequences. «مقاطع»، «متاليات»، «حلقات» (الترجمة)

بعض القصص شيئاً معقداً إذ أن المقاطع تتسلسل أو تتداخل.  
 الدراسة الدقيقة التي قام بها بروب Propp دراسة «تشكيلية»  
 وإيست إلا كذلك: وعلى أى حال فهو حريص على التذكير بهذه النقطة  
 طوال كتابه. يبقى أن هذا العمل الصعب و«غير المثير»<sup>(٢٣)</sup> قد فتح  
 الطريق أمام عدد من المحاولات اللاحقة لمواصلته وتعميقه، وبالتحديد  
 لمحاولات البنيويين الفرنسيين إذ أن «مقاطع» بارت Barthes  
 و«عوامل» (actants) جريماس Greimas و«ثلاثيات» بريمون  
 Brémont (\*) انبثقت جميعها من التأملات حول العمل الذي أنجزه  
 Propp وعلاوة على ذلك، فإن «تشكيلية القصة» بإجابتها على السؤال:  
 «ما هي القصة؟ فتحت المجال أمام الدراسات التكوينية لتجيب على  
 السؤال: «من أين تأتي القصة؟»<sup>(٢٤)</sup>

ب - وهذا بالتحديد ما حاول أن يفعله جولز A. Jolles (١٨٧٤ -  
 ١٩٤٦) في كتاب بعنوان مميز، «أشكال بسيطة» "Formes simples".  
 وبالألمانية "Einfach formen". لقد تم نشره في عام ١٩٣٠، وكان أول  
 بادرة كبيرة للمدرسة التشكيلية الألمانية التي كانت تنتسب في الوقت  
 نفسه إلى المثالية الألمانية وإلى نظريات جوته Goethe الطبيعية. وفي  
 كل الأحوال، لقد اقتبس جولز Jolles من الكاتب المذكور مفهوم  
 الشكل Gestalt القاضى بالابتعاد عن «الجانب التحركى لإبراز قاعدة  
 النظام، وروابط النسق، والتمفصل الداخلى»<sup>(٢٥)</sup>. استبعد التشكليون  
 الألمان المفترضات الجمالية («ما هو الجميل فى عمل ما؟») أو  
 التأريخية «من هو الكاتب الفلانى؟» وأرأوا التعامل فقط مع المكونات

(\*) Triade - ثلاثية - مجموعة من ثلاث وحدات، بينما وردت عند بروب الوحدتان المترابطتان  
 أو الثنائية (المترجمة).

الكلامية للعمل الأدبي: ورغم أن هؤلاء المؤلفين أنكروا أنهم من الأسلوبيين، إلا أن أعمالهم حذت إلى حد كبير حذو الأسلوبية "Stylistique" التي تجدد نشاطها في الثلاثينيات مع أعمال الألمانين شببترز Spitzer وفوسلر Karl Vossler<sup>(٣٦)</sup> اهتم G. Muller بتحليل الفئات الزمنية<sup>(٣٧)</sup>، وفالزل O. Walzel بالمسائل الروائية<sup>(٣٨)</sup> وليمارت Lammert ببنى القصة<sup>(٣٩)</sup>.

جـ - نهضة الدراسات الأدبية في فرنسا التي اتسمت بها الستينيات والتي حملت في البداية اسم «النقد الجديد»<sup>(٤٠)</sup> - وهو يشمل جميع المناحي المستندة على أحد العلوم الإنسانية - ثم انحسرت إلى التيار «البنوي» وحده، اتصفت هذه النهضة في المقام الأول «ببقطة الوعي والنشاط النظري»<sup>(٤١)</sup> من هنا الشق الخاص في بلادنا، الشق الذي يتضمن انقطاعاً جذرياً بدرجة أو بأخرى بين النقد الجامعي الذي مازال يقبع تحت الوطأة الشديدة للتاريخ الأدبي<sup>(٤٢)</sup> وهذا النقد الذي سموه بحق «الشكلاني - الجديد» والذي جدد بشكل مثير وعلى مستويات عدة قراءتنا للنصوص.

وبالفعل، ماذا تعني القراءة؟ أولاً، إنها ليست للكتابة، وبالتالي لا يستطيع القارئ، أن يعتبر نفسه قارئاً عادياً: والقراءة في الصمت الذي يرافقها، ليست إلا امتداداً للعمل الأدبي نفسه، «فإن نقرأ يعني أن نرغب، أن نريد أن نكون العمل، أن نرفض تجاوز العمل بالخروج عنه بأية كلمة غير الكلمة المكونة للعمل»<sup>(٤٣)</sup> والذي نراه يرتسم جانبياً وراء هذه القراءة المثالية، ليس هو قارئاً معيناً، وليس فلاناً أو فلانة من القراء، ولكن «وظيفة القارئ»<sup>(٤٤)</sup> المتضمنة في النص والتي تستطيع الاستناد عليها أية قراءة موضوعية للعمل، أو التي نحاول

أن تكون كذلك.

وإذ تبدو القراءة عكس الكتابة، فمن غير الممكن أن تتطابق  
القراءة مع مشروع الناقد الذى، رغم أنه ليس إلا قارئاً معيناً،  
اختار أن يحول قراءته إلى كتابة، أى أن «يقول شيئاً آخر لا يقوله  
العمل الأدبى»<sup>(٤٥)</sup> «أو حسب تعبير بارت Roland Barthes فإن  
الانتقال من القراءة إلى الكتابة يعنى تغييراً فى الرغبة، يعنى ألا  
يعود المرغوب فيه «عند الناقد» هو العمل الأدبى ولكن خطابه  
الخاص»<sup>(٤٦)</sup> عندئذ نفهم لماذا ثابر القراء الذين يطالبون بإنشاء  
«علم للأدب» فى المقام الأول، على صياغة موضوع شعريتهم نفس  
«فبدلوا بأعمال بارت Barthes حول راسين Racine وتفسيرات  
جينيت Genette حول أعمال بروسـت Proust ومرورا بقراءة  
تودوروف Todorov لكتاب Les Liaisons dangereuses لا يوجد عمل  
واحد لا يُعد نظرياً وفى الوقت نفسه تطبيقاً لهذه النظرية»، وعلى  
تحديد المفاهيم المكونة للحقل الأدبى «نظرية النهج، والخطاب،  
والتحليل... إلخ» بدلا من أن يقدموا لنا مرة أخرى شيئاً جديداً  
حول هذا الكاتب أو ذاك: فالذى يهمهم هى المأساة التى كتبها  
راسين Racine وليس نقل شخص Racine إلى إطار عمله، وتكوين  
الخرافة أكثر من إسقاط أو هام كازوت Cazotte أو موياسان  
Maupassant . وهكذا تم استبدال المقابلة التقليدية الكاتب/ الناقد  
بثلاثية الكاتب / الناقد / العالم، إذ لا يهتم هذا الأخير بدراسة  
معنى معين بقدر ما يهتم بإبراز القوانين المكونة لعمل إبداعى ما  
والشاملة لكل المعانى فيعيد لنا ما أحسن بارت Barthes بتسميته  
«متعة النص».



## تحليل الخبر(\*)

كما رأينا، فإن الألسنية تتوقف عند أدنى تمفصلات اللغة «العلامات». وبالمطبع، فقد أنكب خلفاء سوسير Saussure على دراسة تمفصلات أكثر تعقيداً، مثل الجملة لكونها، حسب مفهومهم لها، حقل الاستبدالات، والتحويلات والتركيبات، إلا أن الأمر كان يحتاج إلى تحديد وحدة مختصة بالتحليل الأدبي تسمح باستخدام المنهج المنحدر من الألسنية وتطبيقاتها. ولهذا الغرض تم الاحتفاظ بمفهوم النص. فقد تم تثبيت المصطلح منذ عام ١١٧٥، إلا أن التعريفات المتعلقة به، والمحاولات لفهمه لم تتعد الصعيد المفرداتي (\*\*).

(١) النص: من النسيج إلى «البنية»:

إذا رجعنا إلى قاموس ليتريه Littre نجد أن النص مكون من «نفس كلمات مؤلف ما، أو كتاب ما، بوصفها شيئاً متميزاً عن التعليقات والتفسيرات الصادرة حولها» ويحصر المعنى، فإن المصطلح ينطبق أيضاً على الكتب المقدسة. وبالتالي فليس هناك أى تأكيد لأصله اللاتيني (ففاعل Texere يعنى «نسيج») الذى يحاول النقد المعاصر استرجاعه مع فكرة البنية والمفاهيم المنهجية التى أبرزتها كريستيفا Julia Kristeva (المولودة عام ١٩٤١).

(\*) المصنوع بالخبر (Récit) هنا هو «القصة المصنوعة» والتي تختلف عن العملية السراية إذ أنها لا تقتصر على ما يرويهِ الراوى كشخصية داخل العمل الأدبي وإنما تتطرق لجميع العوامل اللغوية الأدبية التى تتحكم فى الخطاب السردى علماً بأنها من فعل مؤلف العمل الأدبي، ونستطيع أن نقول إن إن الخبر هو المنهج، أو الشكل الذى يختاره الأديب ليقيم عمله الأدبي (انظر لاحقاً فى الفقرة المتعلقة بـ «حالة الراوى»، الفرق بين «الخبر» و«المحاكاة» (المترجمة).

(\*\*) أى أن تلك التعريفات والمحاولات لم تتطرق للعلاقة التى تربط معانى مفردات اللغة المستخدمة فى النص بتركيب الجملة وبأنسية الكلية للنص (المترجمة).

لاحظ بنفينيست E. Benveniste<sup>(٤٧)</sup> أن الاسم - «بنية» Structure قد طغت عليه بسرعة الصفة المشتقة - «بنوي» Structural والتي أدت بدورها إلى تشكل المصطلحين - بنوي «بنوي» Structuralisme . وبنوي «اسم وصفة» (Structuraliste) - ولكن، ورغم التضخم الذي أصاب المصطلح خلال السنوات العشر الأخيرة، فلا يزال البحث مستمراً عن تعريف أدبي للبنوية، فإن كانت الكلمة لا تسبب مشكلة على صعيد اللسانية - إذ أن «بنية اللغة» تعنى بالنسبة لهمسليف Hjelmslev «كياناً مستقلاً عن الارتباطات الداخلية»<sup>(٤٨)</sup> .

غير أن اتساعها إلى العلوم الإنسانية الأخرى فرض تعديلات بحيث تتوافق مع خاصية كل مجال وفي كتابه حول «علم الإنسان البنوي» "Anthropologie Structurale" ، أكد شتراوس - Claude Lévi Strauss مجدداً العلاقة بين البنية والنظام، واقترح أن نرى في الأولى مجموعة من «العناصر بحيث أن أى تعديل يطرأ على إحداها يستتبع تعديلاً على الأخرى»<sup>(٤٩)</sup> «وأخيراً، نصل مع ويلك R. Wellek ووارين A. Warren إلى فهم للمصطلح وفقاً لمقاييس أدبية ترى في البنية اتحاد «المضمون والشكل المنظمين لأغراض جمالية»<sup>(٥٠)</sup>

البنية تستند إذن على مفهوم متجمد للنص - إذ أن مجموع العلامات التي تكونه تحدد دلالتها ولو تعددت هذه الأخيرة - وهو مفهوم يدهضه مفهوم «الإنتاجية» (Productivité): إذ يشكل النص بالنسبة لكريستيفا Kristeva مجالاً لعمل ذاتي التولد، يفكك اللغة الطبيعية المرتكزة على التمثل لاستبدالها بتعددية المعاني التي يستطيع القارئ، وحتى الكاتب إيجادها انطلاقاً من سلسلة جامدة

ظاهرياً. عمل النص هذا - المستمر، والمستقل، عن مؤلفه (كلامياً أو كتابياً) تسميه كريستفا Kristéva «الدلالية» (Signifiante) (\*)  
الدلالية، بعكس الدلالة، لا يمكن أن تقتصر على الاتصال، والتمثل،  
أو التعبير: تضع الفاعل في النص لا كانعكاس ولكن كخسارة<sup>(٥١)</sup>  
وتستخرج كريستفا Kristéva من مفهوم الإنتاجية، تفصلاً ثنائياً  
أساسياً: «النص الظاهري» "Phéno - texte" (\*\*) والنص التكويني  
"géo - texte" (\*\*\*).

إذ تقصد بالمصطلح الأول مستوى القول الملموس، وبالتالي جميع  
ما يحدث تحت هذه البنية الظاهرية. عندئذ يصبح النص نقطة  
الالتقاء ليس فقط بين منتجه ومتلقيه، بل وأيضاً بينه وبين النصوص  
المتعددة التي سبقته أو القريبة منه والتي تربطها به علاقات غير  
متوقعة ولكن فعلية.

وهكذا تضع كريستفا Kristéva تجربة «التحليل السيمي»  
"Sémanalyse" عند الحدود بين السيميائية (إذ يبقى النص دائماً)  
نظاماً للعلامات والتحليل النفسى (فتصبح العلامة إطاراً للفراغ

(\*) (Signifiante) قدرة حقل معين من اللغة على الإنتاج الذهاني المعاني. ويجب التمييز  
بين كلمة Signifiante وكلمة Signification التي تعني الدلالة أو المعنى المباشر المحدد  
والمرتبطة بعملية الاتصال المباشر (المترجمة).

(\*\*) (Phéno - texte) النص - الظاهري أو النسيج الظاهري «وهو النص الذي يمكن  
فهمه والتقاط معناه الظاهر بالقراءة العابية (المترجمة).

(\*\*\* (géo - texte) ما تسميه السيميولوجيا أو السيميائية (وهي علم الدلالات والرموز  
بالنص التكويني أو النسيج التكويني وهو البنية العميقة لنص أو قول طويل، كما يدل هذا  
المصطلح أيضاً على العملية التي تولد، «النص الظاهري» (المترجمة).

الفردية أو الجماعية التي توظف رموزها الخاصة في هذا الإطار).  
غير أن النص يشكل في المقام الأول، مجالاً معروضاً للتحليل  
فيجب تحديد الوسائل المستخدمة لإشباع مستوياته المختلفة: ومن  
هذه الرواية نرى أن حالة «الخبر» هي الأكثر وضوحاً.  
**(٢) مستويات التحليل :**

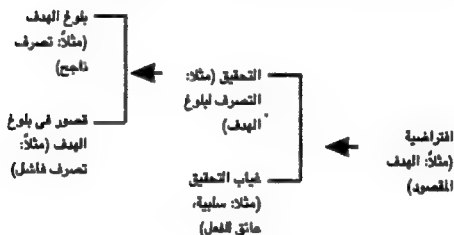
وإذا يتسم النص باستقلاليته الذاتية (فالخبر لا يعيدنا إلى المؤلف  
ولا إلى أي واقع غير لغوي) وخاتمته (التي تُمكن من تحليله ككل  
حيث أن جميع عناصره معروفة) يجب إخضاعه للتجزئة إذا أردنا  
دراسته: فعلى طريقة ديكارت Descartes الذي كان «يقسم  
الصعوبات» سنحاول «تعريف أصغر الوحدات السردية»<sup>(٥٢)</sup> ، ثم  
نوسع التحليل بالانتقال من المستوى «الكلامي» إلى المستوى  
«التركيبى النحوي» (سيطلعنا هذان المستويان على توافق الوحدات  
تبعاً لتوجهات ثلاث على الصعيد الحيزي، والزمني والمنطقي) لكي  
نصل أخيراً إلى المستوى «الدلالي» الذي يشكل ويحصر المعنى أي  
العالم المداري<sup>(\*)</sup> للخبر<sup>(٥٣)</sup> .

إذا اعتبرنا مع بارت Barthes الذي يتبع منهج بروب Propp أن  
الوحدة في حدها الأدنى تكمن في «الوظيفة»<sup>(٥٤)</sup> ، فهذا يؤدي إلى  
تكوين «نحو وظيفي» تكون غايته عرض جميع أنواع الحكايات الممكنة  
لأي خبر إن كان: وقد شكل هذا الموضوع محور الأبحاث التي قام  
بها بريمون Claude Bremond (المولود عام ١٩٢٩) والذي توصل، بعد  
تأمله «بمنطقة الممكّنات السردية إلى تكوين «منطق حقيقي للخبر»<sup>(٥٥)</sup>

(\*) المداري : thématique (انظر - الجزء الثالث من هذا الفصل)، (المترجمة).

يحاول من خلاله «وصف الشبكة الكاملة للخيارات المعروضة منطقياً على رايها، وفي أية مرحلة من مراحل الخبر لكي يواصل القصة المبتدأة»<sup>(٥٦)</sup> .

ويتجميعه لوظائف بروب Propp في ثلاثية (افتراضية الفعل، الانتقال إلى الفعل، الإنجاز) يسميها «مقطعاً» أو «ميتالية» وضع بريمون Brémont رسماً بدائياً، يسمح من خلال عملية تعددية (التسلسل، الترابط، التداخل) بالوصول إلى متتاليات مركبة تحدد بدورها «الأوار السردية» (الفاعل / المتلقى للفعل، المحسن / المفسد، إلخ)<sup>(٥٧)</sup> التي تقودنا إلى درس الشخصيات:



### ٣) الشخصيات في الخبر:

عادة شخصية الخبر من خلال عدد من المواقف الخاصة بها (اسمها، وظيفتها الاجتماعية، مظهرها، إلخ...) والتي تكاد تجعلها كأنناً فعلياً بلحمه وشحمه ويسهل بالتالي تضمينها ووظائف نفسية. ومن وجهة نظر أكثر شكلية حاول البعض فهم الشخصية

(المختلفة دائماً عن مفهوم الشخص بمعنى الكائن الحي) من خلال تأثيرها على سياق الأحداث المروية: وهكذا تم تشبيهها بوظيفة نحوية وكما ينظم الفعل عمل الفاعل على المفعول به، ميز جريماس A.J.Greimas (المولود عام ١٩١٧) بين العوامل "Actants" المتعلقة بالأنموذج السردى<sup>(٥٨)</sup> ، والممثلين الذين يجسدونها (بالمعنى الأصيل للكلمة).

لقد استرجع جريماس Greimas تحليلات بروب Propp وسوريو Souriau<sup>(٥٩)</sup> وعمل على تكوين نظام بسيط من ستة عوامل بحيث تكون العلاقات دائماً محددة بـثلاثية: (الواحد يفترض الآخر)، والتناقض (الواحد يذكر بصورته السلبية)، والمعاكسة (الواحد يستدعي عكسه).

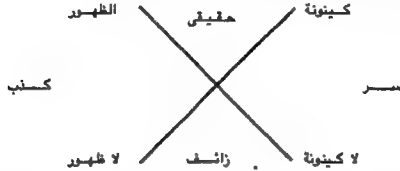
وهكذا نحصل على الرسم البياني التالي:



حيث تتطابق العلاقة المركزية مع شكلية الإرادة، بينما يتطابق الخط الأسفل مع شكلية السلطة، والأعلى مع شكلية المعرفة.

انطلاقاً من هذه العلاقات الثنائية، يوضح Greimas عملية الضغوط على المعانى ويلخصها فى «مربع سيمائى» يصلح كنموذج

لجميع النظم التعبيرية. وإذا تناول مثل التعارض بين الكينونة والظهور، يقترح Greimas ألا نرى فيه أكثر من «لعبة أقنعة» حيث تتوزع جميع أنوار العوامل (٦٠).



ولنا أن نتصور كيف يمكن استخدام مثل هذا الرسم للإفادة من مسرحية: «لعبة الحب والصدفة» مثلاً يبقى أن نبحث الحالة الخاصة المتعلقة بالشخصية - سواء كانت ممثلة فى الخبر أو غير ممثلة - والتي بدونها يكون الخطاب مجرد فرضية: وهذه الشخصية هي الراوى.

#### ٤) حالة الراوى:

لم يميز النقد المتخصص فى السيرة الذاتية لفترة طويلة بين المؤلف (ذى وظيفة اجتماعية غير لغوية) والراوى (ذى وظيفة لغوية خالصة)، مما أدى فيما يتعلق بنصوص كالمذكرات أو اليوميات الشخصية إلى الانتباه إلى البعد الذى يفصل بين معرفة الراوى وسلوك البطل المتغمس فى حاضر الخبر.

فيما يخص الراوى، هناك ضرورة لتحديد موقعه بالنسبة لشخصياته (مسألة زاوية الرؤية). وبالنسبة لما يرويه «أى للخبر» «مسألة المستوى» وبالنسبة للمخاطبة. تمكننا نظرية زاوية الرؤية من

تحديد ثلاثة أنماط رئيسية للعلاقات التي تربط الراوى بالشخصية:  
إما أن الراوى يعرف أكثر من الشخصية (وهذا ما يميز الخبر  
التقليدى) وينظم الحكمة حسب رغبته وبدون أن يخطئ. منطقة الخاص  
أبدا «عندئذ نتكلم مع بويون Jean Pouillon» عن الرؤية من  
الخلف<sup>(٦١)</sup>.

وإما أن الراوى يعرف أقل «أو على أى حال يقول أقل» من  
شخصيته «وهذا ما يميز أى نص يدعى «الموضوعية» ومن هنا  
مصطلح «الرؤية من الخارج».

وأخيراً قد يعرف الراوى بمقدار ما تعرف شخصيته،  
فيتبنى وجهة نظر بطله مما يبرر استخدام عبارة «الرؤية من  
الخارج».

ومن البديهي القول بأن الراوى يستطيع، فى خبر معين، تبديل  
زاوية رؤيته، فيوسع أو يقلص «البؤرة السردية»<sup>(٦٢)</sup> حسب متطلبات  
السرد: هذا هو الحال مثلاً فيما يتعلق بالخبر عند Stendhal وقد  
سبق وحلله Georges Blin بشكل رائع: تبعاً للظروف، وقد يتبنى  
الراوى وجهة نظر مطابقة لتلك التى يتبناها أبطاله، أو يختار أن  
ينفصل عنهم وينفرد برؤيته الخاصة ليتسنى له أن يرى بشمولية  
ويحرية أكبر الوضع الذى تبدو الشخصية منغمسة فيه كلياً<sup>(٦٣)</sup>. وقد  
تجاوز جينيت G. Genette «المولود فى عام ١٩٣٠» مسألة «زاوية  
الرؤية» وحدها وأراد تعريف الراوى بانتمائه الثنائى: فيدرس وضعه  
مقابل الشخصية «التي لم تعد مطروحة بمقياس المعرفة مثلاً كان  
الحال سابقاً، ولكن بمقياس وجودى» ووضعه مقابل القصة التى



يرويهها. واختار جينيت Genette أن يسمى diégèse (\*) القصة التي يحكيها خطاب الراوى وحدد أربعة أنماط رئيسية من الصور:

- راو من الخارج، وهو يروى قصة من الدرجة الأولى (مثل الراوى فى القصة التى كتبها فولتير Voltaire تحت عنوان "Candide").

- راو من الداخل، وهو يروى قصة داخل قصة أخرى (مثل الفصلين ١١ و ١٢ فى Candide تحت عنوان «قصة السيدة العجوز» «وتابع مصائب السيدة العجوز» إذ يشكل هذان الفصلان كتلة متجانسة داخل البنية الروائية العامة).

- راو مماثل، الذى يروى قصة هو بطلها (مثل السيدة العجوز فى الفصلين المذكورين أعلاه من "Candide").

- وأخيراً، راو مغاير، وهو غريب تماماً عن المغامرات التى يرويها (مثل الراوى فى "Candide" الذى لا يشترك أبداً فى أحداث القصة).

إن التمييز بين خبر من المستوى الأول وخبر داخل الأول يفرض بدوره تحديد مُرسَل إليه مختلف حسب ما إذا كان الخبر يتضمن أو لا يتضمن مخاطباً للراوى: فإذا تضمنه سنتكلم عن «راو مرسل إليه» (\*\*)(٦٤) داخلى وخارجى أو خارجى وهذا مهم وبالأخص إذا نظرنا إلى الروايات الرسائلية من نوع "Les Liaisons dangereuses".

(\*) récit : diégèse : الخبر، الكلمة مقتبسة من اليونانية ومن اللاتون وارسطو بالتحديد إذا كان رأيهما أن الخبر (diégésis) يتعارض مع المحاكاة : mimesis التى كان يعتبرها اليونانيون قمة الجمالية ممثلة على صعيد الالب، فى المساة «الغريقية» (tragédie) (الترجمة).

(\*\*) فوجدنا أنه من الممكن ترجمته بالراوى «المرسل اليه» مقابل «الراوى المرسل» فى الروايات الرسائلية (الترجمة).

## (٥) زمن الخبر(\*)

كما وإننا لم نخلط بين الشخصية، علينا ألا نخلط بين الزمن المعاش والزمن الروائي<sup>(٦٥)</sup> (\*\*\*) وبما أن لا علاقة لهذا الأخير بالوجود تكون أجزاء الترتيبات (الزمنية) داخل الخطاب لتحديد محطاته الأساسية.

نستطيع، بعد عالم اللغة الألماني فاينريش Harald Weinrich (المولود عام ١٩٢٧) أن نقابل سلسلتين زمنيتين تتحكمان في خاصية أى قول: فهناك من جهة، «العالم المفسر» - الذى يتضمن صيغ المضارع «الحاضر والمستقبل» والماضى - ونجده أساساً فى المقالة essai والشعر، والشرح العلمى، وتكون وظيفته وضع المتلقى récepteur فى حالة من اليقظة، ومن جهة أخرى، هناك «العالم المحكى» - الذى يتضمن جميع الصيغ الزمنية الأخرى - والممثل أساساً فى الأشكال المختلفة للخبر - «الرواية والأقصوصة والقصة... إلخ».

والملاحظ أن استخدام سلسلة فى غير مجالها النظرى قد يكون مصدرًا لمتعة أدبية أكبر: ففيما يتعلق مثلاً برواية كامو Camus «الغريب» L'Etranger نجد أنها مبنية كلها تقريباً على الفعل الماضى (صيغة «العالم المفسر») مما يجعل الرواية تتسم بطابع رواية القصة «المعلق عليها»<sup>(٦٦)</sup>.

إذا وضعنا جانباً الفعل كصيغة لنرى ما يترتب على استخدام

(\*) المقصود هنا هى صيغة الفعل الدالة على الزمن الذى وقع فيه (المترجمة).

(\*\*) ( بالفرنسية المصطلح Temps يدل على الزمن والوقت وصيغة الفعل والحالة الجارية (المترجمة).

الصيغ من أثر على التلاحق في أحداث القصة، سنركز اهتمامنا مع  
جينت Genette على نقطتين لهما أهمية كبرى:

١- أولاً: الترتيب الزمني في الخطاب الخبري نفسه، والذي يمكن ألا  
يتمشى مع التسلسل الفعلي لأحداث القصة المروية. وفيما يتعلق  
بالتطابق التام بين الخطاب والقصة، نلاحظ أن هناك مخالفات ذات  
علاقة بالأحداث بين الخطاب والقصة، ونلاحظ أن هناك مخالفات ذات  
علاقة بالأحداث المستقبلية «أي أنه يبلغ عن حدث قبل وقوعه في  
القصة» أو الماضية. وهذا له أثره على التنظيم البنوي للخبر إذ أنه  
من الممكن ألا تستند بنية الخبر إلا على تفاوت مستمر بين الترتيب  
الزمني الخبري والتسلسل الفعلي لأحداث القصة المروية. أنظر على  
وجه الخصوص إلى المخالفات العديدة الواردة في مؤلفات بروست  
Proust لاستعادته أحداثاً ماضية أو إلى البنية المعقدة لرواية Sylvie  
لنيرفال Gerard de Nerval.

٢- ثانياً، المسائل المتعلقة بالمسافة الزمنية (durée) التي تحدد  
المسافات السردية بإنشاء علاقة بين الزمن أو الوقت الفعلي الذي  
يستغرقه وقوع الحدث في القصة، وطوله «أي المسافة التي يحتلها»  
في التسجيل الخطابي (\*): هكذا تتحدد حركات سردية (\*\*\*) رئيسية

(\*) مثلاً يمكن أن يكون الحدث قد استغرق سنة في واقع القصة، ويسجل في صفحة واحدة،  
مما يقلل من أهميته نظراً إلى أن حدثاً آخر يكون قد استغرق ساعة من الزمن في واقع القصة  
بينما يستغرق تسجيله ٥٠ صفحة مثلاً مما يشدد على أهميته. إذن فإن المقصود هنا بالمسافة  
الزمنية هو في الواقع المسافة الخبرية أو السردية ويستثير الكاتب العلاقة التي جسدها في  
كتابه بين المسافة الزمنية الفعلية والمسافة السردية بشكل يعطها ذات مرموقة جمالية (الترجمة).

(\*\*) عندما يتكلم Genette عن «الحركات السردية» بفكر في «الحركات الموسيقية» ويقصده  
أن العلاقة بين الزمن الخبري «المسافات السردية، الترتيب الزمني في الخطاب الخبري» وزمن  
القصة تشكل الايقاع الروائي (الترجمة)

يبسطها جينيت Genette على النحو التالى «وهو يستخدم زخ عن زمن الخبر، وزق عن زمن القصة»<sup>(٦٧)</sup> :

التوقف (\*) (مقطع وصفى): زخ = «مسافة سردية غير محددة»،

زق = صفر - إذن زخ < زق

المشهد : زخ = زق

الموجز : زخ > زق

الحذف : زخ = صفر، زق = «مسافة زمنية غير محددة» إذن

زخ > زق

إذا أردنا تقييم هذه الإنجازات النقدية - علماً بأن تقييمنا لها سيكون مؤقتاً بالضرورة، إذ أن الشعرية المعاصرة مازالت فى مرحلتها الأولى - قد نميل إلى الاعتراف بثراء العمل النظرى ولكننا نلاحظ فى الوقت نفسه ضعف الكفاءة التطبيقية. وما يقوى ملاحظتنا هى الخاصية الاسمية المميزة التى يتسم بها هذا «النقد الجديد»: تسمية الأشكال، والنهوج والمفاهيم «ويذهب بعضهم إلى متعة حقيقية باللعب بالكلمات من خلال أصلها الفعلى أو المزعوم كما فى حالة بارت Barthes. إلا أننا بتوقفنا عند هذه النقطة قد ننسى أن هذه الشعرية تهدف فى المقام الأول إلى مهمة تريبوية: وفى محاولتها للعثور فى المؤلف على طبقات دلالية لا ترمى هذه الشعرية إلى إظهار المعنى الذى نتلقاه مستسلمين بقدر ما ترمى إلى تعليمنا كيف نقرأ العمل الأدبى بالسير فى دهايز الكلمات والعلامات نون الرجوع إلى

(\*) التوقف: (Pause) المشهد: (scène) . الموجز: (sommaire) ، الحذف: (ellipse).

مفتاح سحري. ومن هذا المنطلق فهي تجعل من كل قارئ قارئاً  
فعالاً بدلاً من أن يكون التابع لقراءة سابقة لوجوده.

### ٣- تنويعات حول «مدار النص» (\*)

ومع أن المناقشات قد تركزت في البداية حول التعارض بين النقد  
التقليدي والنقد الشكلي الجديد، يجب ألا يفوتنا أن «النقد الجديد» كان  
يتضمن في البداية تياراً آخر أثار هو أيضاً جدلاً محموداً: النقد المداري.  
إلا أنه من المطلوب الاتفاق حول مفهوم «المدار» الذي ارتكز عليه النقد  
الحديث<sup>(٦٨)</sup> لكي لا نتوهم بأننا نطبق النقد المداري دون سابق علم كما  
كان السيد جوردان «في مسرحية مولير» لا يعلم أنه يتكلم نثرأ.

تتعدد التعريفات حول مفهوم «المدار» أكثر من تعددها فيما يتعلق  
بمفهوم «البنية»: وهكذا، فإن ما يسميه فيبيير Jean - Paul Weber  
بالمدار هو «حدث أو وضع صبياني، يمكن أن يظهر - بشكل لا واعي  
عامة - في مؤلفات أو في مجموعة من المؤلفات الفنية»<sup>(٦٩)</sup> بينما يرى  
بوليه Georges Poulet (المولود عام ١٩٠١) «إنه الفعل الذي من خلاله  
تقوم الروح، متواظفة مع جسدها وجسد الآخرين بالتوحد مع  
الموضوع لتكتشف نفسها ذاتاً»<sup>(٧٠)</sup> ويبدو من غير الضروري التوقف  
عند مفهوم فيبر Weber التبسيطي الذي يختصر مدارية فيني ونرفال  
Vigny et Nerval إلى هاجس رقااص الساعة أو هاجس النار  
المشتعلة، ولكننا نتأثر بسعي النقاد المداريين الذين، بإحصائهم  
لمضمون الصور أو الأشكال «بالمعنى الذي أعطاه ارسطو للكلمة»  
يعلموننا قراءة المؤلف الأدبي كانبثاق للمخيلة، كما ادعى بشلار

(\*) النقد المداري (Critique thématique) المتعلق أو الذي يدور حول الحدث. أو الفكرة  
أو المقولة الرئيسية أي الملق بمدار أو مدارات النص (المترجمة).

Bachelard (١٨٨٤ - ١٩٦٢) ويجب العودة إلى هذا الأخير لفهم أسس التحليل الذى هو فى المقام الأول نقد للخيالية وبالتالي فهو على حدود القراءة المرتكزة على التحليل النفسى، كان بشلار Bachelard أستاذاً للفلسفة فى جامعة «السوريون»: من مقالاته الأولى التى تتعمق فى دراسة العناصر الطبيعية الأربعة<sup>(٧٦)</sup> إلى الشعريتين الأخيرتين<sup>(٧٧)</sup> انكب بشلار Bachelard على إعادة بناء الممارسة النقدية بوضعه «الوظيفة الشعرية» فى مركز كل قراءة إذ أن هذه الوظيفة هى التى تحول المعنى والشكل من خلال عمل خيالى مستمر. وما يبحث عنه النقاد المدايريون هو بالتحديد المراكز أو النقاط الرئيسية: بالنسبة لبوليه G. Poulet ، إنها نقطة الالتقاء بين مقولاتى الزمان والمكان<sup>(٧٨)</sup> وبالنسبة لريشار J.P.Richard (المولود عام ١٩٢٢) فإنها ما يسبق الكتابة أى ما هو دونها والذى ينتظم حوله العالم الخيالى بكامله<sup>(٧٩)</sup> بينما يرى ستاروبينسكى J. Starobinski (المولود فى عام ١٩٢٠) إنها نقطة الحد بين الكينونة والظهور<sup>(٨٠)</sup>.

نستخلص من هذا الموجز أن مضمون المناهى المدايرية يرتكز على الفلسفة كأساس، ورغم التصاقهم بالنص «النقد المدايرى ينسج بالفعل شبكة كثيفة تمدها عملية محاكاة بين النص وشرحه اللذين يتداخلان» فإن لهؤلاء الكتاب مفهوم وجودى للكتابة: من هنا اختياريهم وتمييزهم لمؤلفين يحلونهم دون غيرهم مثل روسو Rousseau ومالرميه Mallarmé ونرفال Nerval وبودلير Baudelaire والشعراء المعاصرين. والذى يهم النقاد المدايرين فى المقام الأول هو توضيح العلاقة بين الحياة والقول، وهذا ما يلخصه ريشار J.P.

Richard بالعبرة المقتضية الآتية: «الأدب هو مغامرة كينونية»<sup>(١)</sup>

يمكننا أن نتصور بسهولة اللوم الذي لاقاه مثل هذا السلوك النقدي: لماذا تميزون هذا «المدار» دون غيره؟ لماذا تجزئون المؤلف المعطى ككل؟ وكيف يمكن أن يكون الناقد كما يريده ستاروبينسكى J. Starobinski عبارة عن «رؤية مطلة» على النص تحله من الخارج، وأن يكون فى الوقت نفسه هذه الرؤية الداخلية و«الحدس التماثل»؟ بالضرورة هناك خيارات وحتى رهانات يمكن الاعتراض عليها، ولقد تلقى النقد المدارى هجمات من قبل النقد الجامعى الذى يلومه لعدم اكتشافه بالعلم، ومن قبل الشكلايين الذين يتساءلون حول صلاحية مثل هذه التحليلات بالنسبة إلى مفهوم «الأدبية»، ومن قبل الماركسيين الذين يعترضون على أن النقد المدارى لم يهتم بتحديد موقع الإنسان بالنسبة إلى زمنه ومكانه الواقعيين وليس الأدبيين. إلا أنه يجب الاعتراف بالثراء الإيحائى للتفسيرات المقترحة والتى غالباً ما تقدم للقارئ التائه خيوطاً توجيهية «التي يمكن الاعتراض عليها طبعاً، ولكن أليست كل قراءة فى حد ذاتها اعتراضاً؟» يستند عليها فى الحيز الكلامى لمؤلفين مثل نرفال Nerval أو روسو Rousseau؟

كثيراً ما ركز النقد المدارى اهتمامه على المضمون وكان يميل لـ (خاصة عند بوليه Poulet) إلى تجاهل الأسلوب والتشكيلية: ومن هنا محاولة روسيه J. Rousset توحيد التيار الشكلاى والتيار المدارى. وقد عمل فى مقالة بعنوان «الآلة - الشكل والدلالة» *Forme et Signification* - على إظهار «التضامن بين عالم ذهنى وتركيبية

محسوسة وبين رؤياً وشكل»<sup>(٧٧)</sup>  
الرؤيا والشكل:

يبدو في النهاية أنهما القطبان الأساسيان للنقد الحديث، إذ  
تضعنا الأولى ضمنياً في مجال الفرويدية والتحليل النفسي بينما  
تضعنا الثانية، وبوضوح، في حقل التأمل اللغوي على الصعيدين  
الأسنى والجوهري.

### ٤ - ما الذي يجب أن نفهمه؟

إذا كان المؤلف هو موضوع النقد الوحيد، فيجب أن يكون هناك  
مؤلف. ولكن، أليس العمل الأدبي محكوماً عليه بالانطواء على صمته من  
كثرة ما يدور حوله أو فيه من تساؤلات، واستجابات، وتعطيل للوظيفة  
«العادية» للغة؟ وكانت هناك محاولتان، إحداها نقدية والأخرى عملية،  
لإعطاء موقع أساسي لهذه الكتابة القصوى: كانت المبادرة الأولى  
للکاتب بلانشو M. Blanchot (المولود عام ١٩٠٦)، والثانية لمجموعة وهو  
أيضاً اسم المجلة المؤسسة منذ عام ١٩٦٠ في دار نشر Le Seuil التي  
يديرها سولرز P. Sollers (المولود عام ١٩٣٦).

تتسم تجربة بلانشو Maurice Blanchot بهامشيتها سواء على  
الصعيد الروائي<sup>(٧٨)</sup> أو على الصعيد النقدي في كل محاولة، يفترض  
تحديد موضع اللغة المهددة بالزوال مع زوال الذات، ليس على  
الصعيد الوجودي بل على الصعيد الجوهري حيث تنعكس فرضية  
ديكارت Descartes فيقول بلانشو Blanchot من خلال Thomas  
l'obscur «توماس الغامض»: أفكر: إذن أنا لست موجوداً» كيف  
يمكن والحال كذلك، قول الأشياء ببساطة؟ وكيف يمكن حتى التكلم



عن الأشياء؟ اللغة فى طريقها إذن إلى «إقامة علاقة حرية مع الموت» أكثر مما هى معنية بحصر واقع ما<sup>(٧٩)</sup> : عندئذ يصبح كل شيء تصوراً افتراضياً ومن هنا العنوان المعبر لإحدى دراساته: «الكتاب الآتى»<sup>(٨٠)</sup> Le Livre a venir الاليتيمولوجى فيعبر بفعل انعكاسات معقدة «بالمعنى الاليتيمولوجى»، عن التحلل بقدر ما يعبر عن الوجود، وينطلق بلانتشو Blanchot من هذه الازدواجية الأساسية لتعريف خاصية «الكلمة النقدية» التى تجعلها تزول فى الوقت الذى تحقق نفسها<sup>(٨١)</sup> وبالفعل فإن دراسته الرائعة بعنوان Lautreamont et Sade ليست تفسيرية بقدر ما هى جهد عظيم وعملية قراءة وإبداع جديد لعوالم التقطها بفعل تقمص عاطفى، متجاوزاً شكلى المؤسسة اللذين يستند عليهما الواقع النقدى برمته أى «الجامعة والمصاحفة» من هنا ندأه من أجل نقد متحرر «من جميع أشكال القيم»<sup>(٨٢)</sup>

وكان هذا الرفض للقيم منطلق مجموعة Tel Quel التى تجد موقعها عند ملتقى الماركسية<sup>(٨٣)</sup> والتحليل النفسى، والألسنية. لن نتطرق إلى تاريخ المجموعة وسنكتفى بالإشارة إلى أنها تتجه تدريجياً نحو عمل سياسى فى الأساس يمر بتدمير اللغة كونها من وجهة نظرهما، وسيلة النقل الرئيسية للإيديولوجيا البرجوازية<sup>(٨٤)</sup> التى تتسم «بالوصفية، والزخرفية البنيوية». نرى هنا ما يربط هذه المجموعة بأعمال J.Kristeva المعترضة على أسس العلامة وفى الحالتين المقصود هو تأكيد انهيار البنى «الدولة البرجوازية، العرف الأبوى، الدين»، الذات وخطابها، التى أحدثت فيها اللغة الشعرية الشروخ الأولى<sup>(٨٥)</sup> عندئذ، أى نقد يمكن ممارسته دون أن يكون هو نفسه موضوع وأداة الثورة أو التحلل؟

## مراجع الفصل الرابع

- (1) Emile Zola "Le roman expérimental" 1880, chap. V
- (2) Ferdinand de Saussure : "Cours de Linguistique générale" Poyot 1916 - p. 20
- (3) Ibid. P. 25
- (4) Roland Barthes: "Critiques et vérité", Seuil, 1966, P.50
- (5) Ibid, P. 58
- (6) Ibid, P. 63
- (7) Eddy Roulet حول سوسير Saussure
- (8) J. Perrot, "La Linguistique", P. U. F. coll "Que sais - je" No. 570
- (9) Saussure : Ibid p. 158
- (10) Ibid p. 157
- (11) Roland Barthes: "Eléments de sémiologie" à la suite de " Le degré zéro de l'écriture", Gonthier 1965, coll. Méditations, P. 79
- (12) "Le terme de "structure" reprend celui de "système", seul employé par Saussure. Sur les sens du mot, voir plus loin, p. 95
- (13) Sur tous ces aspects particuliers du post- saussurianisme, voir Robert Laffont, et Françoise Gardés- Madray, Introduction à l' analyse textuelle, Larousse, 1976 coll. "Langue et langage"
- (14) Emile Benveniste: "Problèmes de Linguistique générale" ج 1
- (15) Harald Weinrich: "Le temps", Seuil, 1973, pp. 20 - 66
- (16) Voir outre Weinrich Gérard Genette, Figures III, Ed. du Seuil, 1972, coll. "Poétique", pp. 77 - 182
- (17) Se reporter aux travaux de Propp (Les sphères d'actions, voir plus loin p. 90, de Greimas (Les actants, voir également plus loin p. 98)
- (18) Voir là encore Propp, Greimas et Claude Bremond et sa Logique du récit Ed. du Seuil, 1973, coll. "Poétique"
- (19) Voir Genette, op. cit., pp. 225 - 268
- (20) Sur Jakobson voir également plus haut, pp. 24 sq.
- (21) R. Jakobson, "Linguistique et poétique", in Essais de linguistique générale, Edition de Minuit, 1963; rééd. Le Seuil 1970, coll. "Points", p. 210. La version originale a paru en 1960 aux ~~Éditions~~ <sup>Éditions</sup> ~~de la Sorbonne~~ <sup>de la Sorbonne</sup>
- (22) Sur l' Opoiaz et les "formalistes russes" voir plus haut pp. 23 - 24. Le nom de "formaliste" qui est le plus souvent employé a été refusé par les membres de l' Opoiaz qui ne le cite qu'entre guillemets: à l' origine il était

employé avec une intention polémique par les historiens de la littérature russe traditionnels.

(23) B. Eikhenbaum, La théorie de la "méthode formelle", in *Théorie de la littérature*, Ed. du Seuil, 1965, p. 31

(24) Ibid, p. 33

(25) Roland Barthes, *Critique et vérité*, p. 57

(26) Tzvetan Todorov, "L'héritage méthodologique du formalisme" (1964), in *Poétique de la prose*, p. 12

(27) J. Tynianov cité par Todorov dans *Poétique de la prose*, p. 14

(28) Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, 1928, trad. franç., Ed. du Seuil 1970, coll. "Points", p.6

(29) Ibid., p. 11

(30) Ibid., p. 12

(31) Propp, op. cit., p. 31

(32) Propp, op., cit., p. 112

(33) Propp. Ibid p. 27

(34) Propp a d' ailleurs été son premier "continuateur" avec *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Gallimard, 1983 (éd. originale, 1946). Pour sa postérité et son influence dans les études du récit on se reportera à la première partie de l' ouvrage de Claude Bremond, *Logique du récit*, Ed du Seuil, 1973, coll "Poétique" pp. 9 - 128

(35) André Jolles: "Formes simples", éd. du Seuil, 1972 - p. 15

(36) Spitzer: "Études de style", Gallimard 1970

(37) G. Muller: "Morphologische Poetik"

(38) O. Walzel: "Das wort Kunst werk" 1926

(39) E. Lammert: "Bauformen des Erzählens" 1955

(40) Voir par exemple le titre de l' ouvrage polémique de Raymond Picard *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Jean - Jacques Pauvert, 1965, coll. "Liberté". Voir aussi l' ouvrage de Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique* Mercure de France, 1966.

(41) "Présentation" du Premier numéro de la revue *Poétique*, Ed. du Seuil, 1970.

(42) Voir par exemple le titre de la revue publiée chez Armand Colin, *Revue d' Histoire littéraire de la France*. On ne confondra pas l' histoire littéraire et l' histoire de la littérature de la littérature qui tente de renouveler les études historiques à partir de bases matérialistes, en faisant porter l' accent plus sur les conditions de production de la littérature (Place de l' écrit-

- vain, statut social, moral, financier, etc.) que sur les hommes et les idées
- (43) Roland Barthes: "Critique et vérité" p. 79
- (44) Tzvetan Todorov: Introduction à la littérature Fantastique p. 36
- (45) Tzvetan Todorov : "Poétique", p. 100
- (46) Roland Barthes: "Critique et vérité" p. 78
- (47) Emile Benveniste: op. cit p. 91
- (48) Louis Hjelmslev: "Acting linguistics" IV Fasc. 3, 1944, p. v
- (49) Claude Lévi- Strauss: "Anthropologie Structurale" Plon, 1928, p. 309
- (50) René Wellek et Austin Warren: "La théorie littéraire", ed, du seuil 1971
- (51) Roland Barthes: "La théorie du texte", in Encyclopedia Universalis v. 15
- (52) Roland Barthes: "Introduction à l'analyse structurales des récits in communication, Seuil, 1966
- (53) Ces trois niveaux sont empruntés à T. Todorov qui les a développés tant dans sa Poétique que dans l'Introduction à la littérature fantastique, pp. 24 - 25
- (54) انظر ما ورد سابقا حول الموضوع نفسه في هذا الفصل
- (55) Claude Bremond: "Logique du récit", Seuil, 1973
- (56) ibid
- (57) Claude Bremond: "La logique des possibles narratifs "in" Communication" No, 8, p. 61
- (58) Algirdas - Julien Greimas: "Les actants, les acteurs et les figures "in" sémiotique narrative et textuelle", Larousse, 1973
- (59) Emile Souriau: "Les 200 - 000 Situation dramatiques 1950
- (60) A.J. Greimas op. cit p. 165
- (61) Jean Pouillon: "Temps et Roman", Gallimard, 1946
- (62) Focalisation G. Genette أو البؤرة السردية وهو مصطلح يستخدمه جينيت "Focus of narration" وهو يترجم التعبير الانجليزي
- (63) Georges Blin: "Stendal et les problèmes du Roman", José Carti, 1954
- G. Genette: "Figures III" Ed. du seuil, 1972.
- (64) تخصص هذا العمل في قراءة نظرية المؤلف بروس
- Proust: A la recherche du temps perdu
- والفهم طاقم تقنية ومنهجية عديدة يمكن استخدامها لدراسة النص أما مصطلح narrataire فقد جاءه مقابل القارئ
- (destinateur) على نحو المرسل إليه destinataire والمرسل (narrateur)
- (65) يلاحظ أن اللغة الفرنسية تخلط في مصطلح الزمن، الزمن بمعنى الترتيب

- الزمن، والجانب التحري المتمثل بالفعل، بينما تميز اللغات الأخرى وبذلة بين الزمن الجرمي (Time, Zeit) والزمن في النثر (Tense, Tempus) على أن اللغة الإنجليزية تستخدم اسماً ثالثاً للإشارة إلى الحالة الجوية (Weather)
- (66) Harald Weinrich: المصدر السابق ص ٣١١
- (67) Gerard Genette : المصدر السابق ١١١
- (68) ما نلاحظه من خلاف بين تودوروف Todorov والشارح J. P. Richard الآخر إنسكا
- (69) Jean - Poulet: Weber: "Gennese de l'oeuvre Poétique" Gallimard, 1960
- (70) Georges Poulet: "Etudes sur le temps humain", plon, 1950 t. 2, "La distance intérieure", t.3 "Le point de départ", t.4 "mesure de l'instant"
- (71), (72) Gaston Bachelard: La psychanalyse du peu", 1934, L'eau et les rêves", 1942; "L'air et les songes", 1943, "La terse et les rêveries de re-pas"; "La terse et les rêveries de la volonté" 1948; "La poétique de l'espace", 1957 "La poétique de la rêverie" 1960.
- (73) انظر بالإشارة إلى المؤلفات المذكورة:
- "L'espace proustien", Gallimard, 1963
- (74) انظر على وجه الخصوص:
- "Littérature et sensation", 1954; "poésie et profondeur", 1955; "L'univers imaginaire de Mallarme", 1961; "Proust et le monde sensible" 1974.
- (75) "Jean - Jacques Rousseau, La transparence et l'obstacle" Gallimard, 1971
- (76) J. p. Richard, "Littérature et sensation" p. 15
- (77) Jean Rousset: "Forme et signification", Corti, 1963, p. 1
- (78) أعمال بلانشوت Blanchot المبرزة هي الآتية:
- "Thomas l'obscur" (1941) "Aminadab" (1942), "Le derniew homme" (1957)
- (79) دراسة من Mallarme, Rilke, Kafka, Holderlin جاليمار ١٩٥٩
- (80) دراسة من Sade, Lautreamont ١٩٦٣
- (81) Maurice Blanchot: "L'espace littéraire", Gallimard 1955
- (82) نفس المصدر
- (83) انظر:
- Philippe Sollers "Sur le materialisme-dialectique", Seuil 1971
- (84): انظر مقدمة ميرلر Salers لكتابه "Une étrange solitude":
- "H. et Lois", Seuil, انظر ايضاً كتابه بعنوان: الطبعة الجديدة،
- (85) Julia Kristeva: "L'arevolution du langage poétique", Seuil, 1974.



الفصل الخامس

**النقد في موضع التساؤل**





لقد أظهر عرضنا لأهداف النقد الأساسية الأربع - الوصف ،  
المعرفة والحكم والفهم - عدة نزاعات كامنة . وهذه المرة ، سنترك  
جانباً الخصام القديم للتحقيق في الشجار القائم اليوم ، وذلك ليس  
من قبيل الانزلاق إلى حب النعمة المعتاد عند أهل المهنة الأدبية بقدر  
ما هو من قبيل المحاولة لتوضيح ماهية العمل النقدي.

### ١ - زمن الحروب الكلامية

قال نوبروفسكى Serge Doubrovsky إن ما هو متفق على تسميته  
بنزاع النقد الجديد «ليس إلا الوجه الجديد لنزاع القدماء والمحدثين»<sup>(١)</sup>  
فهو من الممكن أن يكون النزاع القديم هو نفس نزاع اليوم؟

لقد بدأ العنوان بيكار Raymond Picard برسالة هجائية شديدة  
اللهجة ضد بارت Roland Barthes نشرتها الجريدة اليومية «لوموند»  
Le Monde بتاريخ ١٤/٢/١٩٦٣ تحت عنوان «النقد الجديد أو  
الخداع الجديد» (١٩٦٥) ويبرر بيكار Picard لهجته الهجومية بقوله  
إن «ما يسمى بالنقد التفسيري، والنقد الأيديولوجي، أو النقد الجديد  
يبدو حتى اليوم ذا طابع عدواني أكثر منه فكراً»<sup>(٢)</sup> واعتبر أستاذ  
السوريون المقدام أنه يتصدى لمؤامرة حقيقة حشدت ضد ريشار  
Pierré Richard, Roland Barthes, Starobinski, وبارت وستاروبينسكى  
والتحليل النفسى أو علم النفس النقدي، والتحليل الماركسي ،  
والتحليل البنوي ، والوصف الوجودي أو الظواهرى ، ومزيج غريب  
من هذه المناهج، واغتتم الفرصة للمساس بعلم النفس النقدي الذي  
يمارسه موروون Charles Mauron (وهو صاحب رسالة جامعية  
Des metaphores obsedantes au mythe السوريون personnel ١٩٦٢ وعامل فيبر بخشونة كما سخر (ليس دون سبب

من التحليلات المدارية) التى تضمنها كتابه حول «تكوين العمل الشعري» *Genèse de l'oeuvre poetique* ١٩٦٠ وندد بالطموح الشمولى ، والمعلن على أى حال "للنقد الحديث" حسب مفهوم ريشار Jean - Pierre Richard (إلا إنه حيا هذا الأخير لذكائه ولذوقه الأدبى). ولكن بارت Roland Barthes هو الذى نال النصيب الأكبر من الانتقادات اللاذعة . ولم يكن ذلك يتعلق فقط بعمل الرجلين حول راسين Racine. (بيكار) Picard صاحب رسالة ضخمة وتحتوى على علومات كثيرة ولم يكن يمكن أن يستخف بالتحليلات التى كتبها بارت Barthes فى دراسة حول راسين وحقيقة الأمر أن بيكار Picard يأخذ على النقد الجديد إنه يعمل فيما لا يمكن التحقق منه ، وإنه استخدم عدة علوم بطريقة عابرة دون تعميق أى منها وشدد على المسائل الجنسية ، ووطن بلغة علم الأمراض دون التدقيق فى مصطلحاتها كما يتوجب على أى كاتب محترم. فمأخذ Picard بالإيجاز هو أن هذا المنهج النقدي المستند على مسلكين متناقضين ظاهرياً هما التأثيرية والدجمائية ، هو تأثيرية ايديولوجية (...) ذات جوهر دجمائى «يلعب فيه Barthes دور دلفية الفلاسفة».\*

كان الرد سريعاً وبدرجة العنف نفسها . ففى كتابه عن «النقد والحقيقة» *Critique et vérité* بين Barthes أن طلب الموضوعية يترتب على الايديولوجية الوضعية وأن التمسك بقواعد النوق والوضوح ناجم عن القيم الكلاسية المتخلفة ويرى Barthes أن خاصية الأدب المزعومة لا تؤدى إلا إلى صيغة هى من تحصيل الحاصل مثل «الأدب هو الأدب» غير أن الكتابة ليست إقامة علاقة سهلة مع المتوسط المحتمل

(\*) Dythie : عرافة تعلن النبوءات باسم أبولو فى معبد دلف. (م).

من القراء ، بل هي إقامة علاقة صعبة مع لفتنا ذاتها. «إن مرض أو عجز النقد القديم يكمن في عدم قدرته على إدراك الرموز أو التعامل معها» (asymbolie) وعلى محاولة «تعدد» قراءته لنص ذي دلالات عديدة "Polysémie" وبالتالي يكون النقد خطاباً يتحمل علناً مسؤولية حصر العمل الأدبي في معنى محدد «الناقد يجعل المعاني مزدوجة إذ تطفو لغة ثانية - أى ترابط منطقي بين العلامات - فوق اللغة الأولى» ويختلف بذلك عن القراءة (رغبة في السمل الأدبي، ورفض «تجاوزه» بكلمة غير «كلمة العمل ذاتها» وعن علم الأدب ذلك الخطاب العام ، الذي لا يركز على أحد معاني العمل الأدبي أو حتى على معانيه الكاملة ، بل يركز بالعكس على «المعنى الخالي الذي يدعمها كلها» ، وهذا هو النموذج الذي يتصوره بارت Barthes الشبيه بالنموذج الألسني).

وقد انطلقت أصوات أخرى منها أصوات أنصار بيكار وبارت Picard et Barthes طبعاً ، ولكن أصوات نقاد راغبين في فتح طرق أخرى أمام النقد . فكتب فيبيير Jean - Paul Weber رسالة هجائية تحت عنوان «النقد الجديد ونقد العصر الحجري القديم» "Néo-critique et paléo-critique" وضمَّنه عنواناً فرعياً «ضد بيكار» Picard (١٩٦٦) واقترح في هذه الرسالة منهجاً أرادته جديداً «أحادية المدار» في مقابل «تعدد المدارات» الذي اتسمت به أعمال بشلار Gaston Bachelard ويوليه Poulet وريتشارد Jean-pierre Richard باستخدامه لكلمة المدار يقصد فيبيير Weber «تجربة فريدة أو سلسلة من التجارب تترك بصمة ثابتة في العقل الباطن وفي ذاكرة الفنان ، ومنذ الطفولة». وبذلك كان يرد على بيكار Picard

مؤكداً من جديد خياره الذي تبلور في كتابيه حول «تكوين العمل الشعري» والمجالات المدارية "Domainés" و«المجالات المدارية» de l'oeuvre poétique "Domainés" و«المجالات المدارية» thematiques غير أنه لم يكتف بالهجوم على ممثل «النقد الجامعي» وحمل على بعض زملائه من النقاد الجدد.

في كتابه الصادر بعنوان «لماذا النقد الجديد» Pourquoi la nouvelle critique (1966) حاول نويفوفسكى Doubrovski يلورة الأمور أيضاً رفع مستوى النقاش. كما ذكر بأن النقد الجديد (new criticism) سبق بعشرين عاماً التيار الذي حمل نفس الاسم في فرنسا والأهم من الذين يعلو صوتهم اليوم، كان الرواد مثل: ميثيتز Léo Shitzer وأويرباخ Erich Auerbach وويلك René Wellek.

ورفض كل ما يتعلق بالغموضيية وعلى وجه الخصوص مفهوم العمل الأدبي «كوليد للمعجزة» ولكنه ندد أيضاً «بعجز المحتاج الموضوعاتية» وخطر البحث في المجال الأدبي بالارتكاز على العلوم الإنسانية ، واقترح ممارسة النقد الفلسفي الوجودي «لا يمكن للنقد الوجودي أن يرتكز إلا على وجود الناقد».

لقد مرت السنون ويفكن اليوم تهدئة المشاعر الناجمة عن التعصب عندما ننظر في موضوع هذه المشاجرات التي تذكرنا أحياناً بما كان يحدث من نزاعات بين اللاهوتيين أيام السوربون القديمة. يجب أن نضع في الحسبان الأحقاد الشخصية والفترات ويجب خاصة ألا ننسى أن النقاد الجدد أصبحوا في معظمهم أساتذة جامعيين وأن نقدهم هو أيضاً نقد جامعي ، وأن النقد الجديد لم يكن أبداً «مدرسة» (مثلما كان يعتقد R. Picard) وأخيراً فإنه يضم تعسفاً تحت هذا الاسم اتجاهات مختلفة.

## ٢ - موضع النقد الأدبي

ما نستخلصه من هذه التصادمات هو أن موضع النقد الأدبي غير محدد وبالتالي صعب، إذ أنه يتأرجح بين قطبين متضادين:  
١ - بين «الحكم» و«المعرفة»

كان دويوس Charles du Bos قد لاحظ أن النقد الأدبي «يتأرجح دائماً ويفرابة بين لائحة الشرف وإعلانات الوفيات»: فإما يحكم ، ويصنف ، أو يذكر بوقائع يفترض أولاً أنها توضيحية. هذه صورة هزلية بالطبع عن النقد المعيارى «الحكم» وعن النقد المرتكز على السير الذاتية «المعرفة» وعن النقد التائيرى والتاريخ الأدبى. ولكن الصحيح أيضاً أن النقد غالباً ما يبحث عن «جميع الحجج الممكنة وجميع الذرائع للامتناع عن القيام بمهمته» بفقد أشارت مانيه Claude Edmonde Magny إلى هذه الانحرافات عند سائنت بيف Sainte - Beuve المهتم بالطرائف والذى يستمتع بالطنن الغادر، وتيبوديه Thibaudet المنكب على دراسة الأصول الريفية لكاتب ما ، ولاريو Larbaud المنطلق نحو اكتشاف قارات أدبية مجهولة. وتقول فى الخلاصة : «إذ كان الأدب يمثل شكلاً تعبيرياً مرضياً للكاتب، فهذا الأدب لا يعنيه النقد بشئ؛ إذ أنه يمكن أن يكتفى بمقدمات حول السير الذاتية فى كتب المختارات الشعرية»<sup>(٣)</sup>.

## ٢ - بين الأدب واللاأدب؛

ولكن ، اليس النقد الأدبى شكلاً من أشكال الأدب؟ لقد رصد الناقد قلمه مبدئياً لتوضيح عمل أدبى ما ، وتكرس العمل النقدي لهذا العمل الأدبى ، وهو يميل إلى أن يصبح عملاً مستقلاً ، بدليل أنه أخذ موضعه وسط النهج الأدبية. فى كتابه حول «النقد

والحقيقة» يبين بارت Barthes هذا الجهد الذى يحول الناقد إلى كاتب، فيقول «إذا كان للنقد الجديد وجود ما فهو لا يكمن فى وحدة مناهجه، ولا فى التفاخر الذى يسنده حسبما يقال ، إنما يكمن فى وحدانية الفعل النقدي الذى أصبح يؤكد نفسه بعيداً عن حجج العلم أو المؤسسات ، كفعل كتابة تام. ولكن ألا ينطبق هذا القول على النقد القديم»؟ لا يضيف دوبروفسكى Doubrovski شيئاً جديداً بقوله إنه «لا يكفى أن يخلق الناقد لغة جديدة كما يفعل الكاتب إذ عليه ، مثل الكاتب ، أن يدمغ هذه اللغة فيجعل منها عملاً أدبياً ، أى أن يحولها إلى لغة يتطلب فهم سياقها الخاص الرجوع إلى بنيتها العامة<sup>(١)</sup>».

لا نستطيع التنبؤ بها إذا كان مؤلف سارتر Sartre حول جينيه (Saint-Genet) سينون أكثر من أعمال هذا الأخير، ولكن من المؤكد أن مؤلف سارتر Sartre يتمتع بسمتين تربطه الأولى بالعمل الأدبي الذى يشير إليه بينما تؤكد الثانية استقلاليته.

غير أن مثل هذه الممارسة النقدية تنذر بالخطر : فإذا ما اعتبرنا النقد فناً نكون قد أقرينا بأن له وجوداً فى حد ذاته، ويصبح بالتالى البديل عن قراءة المؤلفات الأدبية. وفى هذا الصدد ، تبدو لنا عبارة رينان Renan المتعلقة بالنقد الأدبي، (انظر الفصل الثانى ٤:٣) مؤشراً خطيراً. ولهذا السبب أريد أحياناً للنقد الأدبي فى عصرنا ، أن يكون لا أدبياً. فحاول كوكيه Jean Coquet من خلال السيميائية الأدبية «بناء موضوع للمعرفة» ، وتقديم مساهمة فى التحليل التحويلي للخطاب واتباعه أسلوب «التحليل المرموز» "Cryptanalyse" يبرز علاقات يمكن اعتبارها كسلسلة من العمليات المنطقية - الرياضية (وإن رفض أن يحضرها فى هذه الوظيفة). قد ينفردنا مثل

هذا الأسلوب فى تناول الأعمال الأدبية ، وقد تذهلنا الرسوم البيانية  
والجداول التى لا تبدو واضحة لغير مؤلفها : إلا أنه لا جدل فى  
شرعية المحاولة لأنها تتوافق مع رغبة العودة إلى النص.  
٣ - بين الموضوعية والذاتية:

يرى البعض أن النص «موضوع فعلى» Coquet بينما يرى آخرون  
أن لا وجود له إلا من خلال الإدراك المتميز لكل قارئ ، قال Ramon  
Fernandez إن «النقد هو رؤيا لرؤيا أخرى» قد نحلم مع بوليه  
Georges Poulet بنقد تماثلى «يكون ولابد الالتحام مع الموضوع ، أو  
بالأحرى مع إحساس المؤلف بهذا الموضوع»<sup>(٥)</sup>. غير أنه لا يجب  
الانخداع بالحديث عن الذاتية أو الموضوعية الخالصة وما زال النقد  
يتأرجح بين هذين القطبين. نشارك مانى Claude-Edmonde Magny  
رأيها القائل «لقد أضل التعلق الشديد بالتجرد عدداً كبيراً جداً من  
النقاد وأن الشكل الأول للموضوعية الذى يجب أن يتخلى عنه النقد  
هو الكلية المجردة والقيمة القائمة فى حد ذاتها». ولكننا نبتعد عنها  
عندما تقول إن «النقد الأدبى يمكن أن يكون أحد أشكال السيرة  
الذاتية - وربما الشكل الشرعى الوحيد للسيرة الذاتية»<sup>(٦)</sup>.

وعندما نشير إلى أن ملاحظات دوبوس Du Bos فى يومياته  
Journal حول كيتس Keats ونيتشه Nietzsche أو كونستان  
B.Constant تبدو وكأنها «هيكل أو كاريكاتور لفكرة حية» إذا قرأناها  
على شكل مقالات «موضوعية» موجهة للقراء فى سلسلة «المقاربات»  
Approximations نرى أنها تندد بوصول هذا المنهج النقدى وليس كل  
النقد ، إلى الطريق المسدود.

وذلك لأنه قد لا يكون هناك نقد دون هذا التأرجح . فى عام

١٩٧٠ ، رأى ستاروبينسكى Starobinski عندما تطرق مجدداً إلى النزاع بين «القدماء» والجدد ، ضرورة إبراز ما اعتبره مفهوماً جوهرياً أى مفهوم «المسيرة النقدية» وهى المسيرة التى تنقلنا من «الاستقبال الساذج» أو شبه الساذج ، إلى «فهم جامع» وإلى «تفكير مستقل» لأن كل نقد قيم فيه شئ من القريحة والفريضة ، والارتجال ، وما يرجع إلى الحظ والنعمة. إلا أنه لا يستطيع الاعتماد على ذلك . فهو يحتاج إلى مبادئ تقوده دون إرغامه ، وتعيده إلى موضوعه<sup>(٧)</sup> ويضيف Starobinski إن المفارقة تكمن فى أن المنهج لا يصل إلى صيفته التصويرية إلا فى اللحظة التى يكون قد أنجز فيها وظيفته ، والنظرية تأتى بعد الممارسة.

### ٣ - إغراء التحليل النفسى

قد تكون محاولات تطبيق التحليل النفسى فى مجال الأدب هى المثل الأوضح عن التجاذب الداخلى الذى يعرفه النقد. وللاطلاع على الفكرة يمكن الرجوع إلى كتاب كلانسى Anne Clancier حول «التحليل النفسى» *Psychanalyse et critique litteraire* (١٩٧٣).

لقد بدأ التعامل مع التحليل النفسى فى الحقل الأدبى منذ زمن بعيد ، فى فترة السريالية. ويمكن اعتبار مقدمة بريتون Andre Breton حول جارى Jarry وأوبو Ubu فى مختارات الدعابة السوداء Anthologie de l'humour noir كمحاولة تفسيرية موجزة وسريعة «حيث أنه من المسلم به أن الفكاهة هى انتقام عنصر المتعة المرتبط بالآنا الأعلى من عنصر الواقع المرتبط بالآنا عندما تواجه هذه الأخيرة موقفاً صعباً للغاية ، سنكتشف بسهولة أن شخصية أوبو Ubu هى تجسيد مجيد للذات حسب مفهوم نيتشه وفرويد وهى تدل



على مجموع القوى المجهولة واللواعية ، والمكبوتة التي لا تشكل الآن إلا تعبيراً عنها في حدود المسموح وخاضعاً للحذر.

منذ زمن بعيد أيضاً ، إتجه النقد نحو تحليل الكتابة المرضية  
(Pathographie L'echec de Bandelaire, René La Forgue) ١٩٣١

والسيرة الذاتية النفسية Psychobiographie أنظر (Edgar Poe : Marie Bonaparte) ١٩٣٢  
La jeunesse de Gide, Jean Delay ١٩٥٧

ويتأسيسه للنقد النفسى فى عام ١٩٤٨ أراد مورون Mauron (١٨٩٩-١٩٦٦) أن يتميز عن هذه الاتجاهات. كان هدفه هو العمل الأدبى وسعى «لاكتشاف ما فى النصوص من وقائع ومن علاقات مازالت خفية أو لم يفتن لها أحد بما فيه الكفاية ، مصدرها الشخصية اللواعية للمؤلف. وبينما يعمل التحليل النفسى عن طريق تداعى الأفكار والأحاسيس» ، يعمل النقد النفسى عن طريق مطابقة النصوص. فهو يفرس الطريقة التى تتكرر فيها ، وتفسير شبكات ومجموعات صورية فى أعمال كاتب ما ، ثم يستخلص البنى التى تستند عليها الأشكال والمواقف الدرامية ، باحثاً عن «الأسطورة الشخصية» للمؤلف ، ولا يلجأ إلى السيرة الذاتية إلا فى النهاية ومن باب التدقيق الأخير.

لقد اعتبر النقد النفسى ليضع سنوات كمنهج طليعى. إلا أنه يتعرض اليوم لهجمات عنيفة رغم أهمية ما ورد من شرح للنصوص فى أعمال مورون حول راسين وميلارمي وجيروود Giraudoux وحول النهج الهزلى. ولقد هاجمه أنصار التاريخ الأدبى الصارم. وحقيقة ، هناك ضرورة للحذر مما كان يسميه مونترلان «التحليل النفسى الجاهز فى السوبر ماركت» وكان بيكار Picard على حق عندما أشار

إلى أن إخضاع راسين أو Nigny إلى التحليل النفسي ليس أبداً  
كإخضاع كائن حي للمعاملة نفسها «فكيف يمكن تشبيه العمل الذي  
ينجزه كاتب على مكتبه بالكلام الذي يبوح به عشوائياً مريض ممتد  
على مقعد»<sup>(٨)</sup>.

من جهة أخرى، اصطدم النقد النفسي بالخارجين عن نظرية  
فرويد Freud وكان الصدام الأول مع أتباع يونج Yung الذين  
استبدلوا سياق «اللاوعي الشخصي» بالنماذج الأصلية المنتشرة في  
الروح الجماعية . ومن ضمن هذا التيار، قام بوران Gilbert Durand  
الذي قدم نفسه كتلميذ ليونج Yung في كتابه حول «البنى  
الانثروبولوجية»، "Les structures anthropologiques de L'imaginaire"  
(١٩٦٠)، قام بتطبيق النقد الأساطيري في كتاب حول أحد مؤلفات  
ستاندال Stendhal, le décor mythique de la Chartreuse de Parme  
١٩٦١ قبل أن يعمل على توضيح مفهومه النقدي هذا في مقال حول  
دي ميستر xavier de maistre, voyage dans L'oeuvre de xavier de maistre  
Maistre والأسطورة الشخصية التي يرى مورو أن تعبير عن  
الشخصية اللاواعية وعن تطورها<sup>(٩)</sup> يعتبرها بوران Durand شذوذاً  
اصطلاحياً يغطي مفاهيم مضللة «لأن الأسطورة تتجاوز بكثير  
الشخصية ، وسلوكها ، وايدولوجياتها» ويجب الإقرار بأن «جبروتها  
يفوق تلك التي توزعها نزوات الأنا» ثم يرى أن الأدب يشكل مقاطعة  
من الأسطورة ، وينطلق النقد الأساطيري من مسلمة تقتضى أن  
الصورة «الملحة» أو الرمز المتوسط ، يمكن ليس فقط دمجها في عمل  
ما ، بل يمكن أيضاً اعتباره عنصراً مكملاً ودافعاً لعملية تكميل  
وتنظيم كافة مؤلفات كاتب ما ، بشرط رسوخه في قاع انثروبولوجي

أعمق من الحياة الفردية المسجلة فى طبقات اللاوعى المتعلق بالسيرة الذاتية.

لكن المفكرين الجدد يفضلون أعمال الدكتور لـ Jacques Lacan كمرجع لأبحاثهم وعلى سبيل المثال نذكر بحثاً أجرتة كليمان Catherine Clement تحت عنوان «مرايا الذات» *Miroirs du sujet* (١٩٧٥) تربط فيه بين «الأسطورة» و«التخييل» مشددة على «مرحلة المرأة» ، أى على الفترة التى تتكون فيها الذاتية حسب التعريف الذى وضعه لـ كان منذ عام ١٩٣٢.

ذاتية المريض ، أم ذاتية الشخصية ، أم ذاتية الكاتب الذى يدور البحث حوله أم ذاتية الناقد الذى يدرس العمل الأدبى؟ ها هو السؤال يعود ليطرح من جديد وقد تكون الطريقة الأفضل للإجابة عليه العودة إلى فرويد نفسه فى دراسته الشهيرة حول «الأحلام الهذيان» فى أحد أعمال الكاتب الدنمركى جنسن Jensen (١٩٠٧).

إذا كان فرويد قام بتحليل بطل الرواية (عالم أثار ألمانى شاب يزور أطلال مدينة بومبى Pompéi ويصبح عرضة للهذيان) وليس كاتب الرواية. وبهذا كان فرويد يريد استخدام نص الرواية *Gradiva* كوثيقة لإثبات آخر اكتشافاته حول اللاوعى عند العصابين غير المدعّين. لم يبرز أى جديد قبل صدور ملحق الطبعة الثانية (١٩١٢) حيث يلخص فرويد Freud مضمحه كالاتى: «أن نتعلم كيفية معرفة رصيد التأثيرات والذكريات الشخصية الذى بنى به المؤلف أعماله، وما هى الطرق والعمليات التى من خلالها، أدخل هذا الرصيد فى العمل، ومنذ عام ١٩٠٨ استبدلت الدراسة حول «الإبداع الأدبى وحلم اليقظة» بمسلمة جديدة تقول بأن الشاعر هو «حالم بالنهار»

وأن إبداعه «حلم نهاري» وسيعرض فرويد Tired هذه المسألة فيما  
كتبه عن حياته والتحليل النفسي Ma Vie et la Psychanalyse في عام  
١٩٢٥:

«الفنان، مثل العصابي، انسحب من واقع غير مرض إلى عالم  
الخيال، لكن وعلى خلاف العصابي، كان الفنان يعرف سبيله في  
العودة إلى أرضية الواقع الصلبة. أعماله، مثل الأحلام، هي إشباع  
إلا أنها محسوبة بحيث تثير اهتمام وتعاطف الآخرين.

بقيت الصعوبة ولم يستطع فرويد أكثر من غيره الإفلات منها،  
ولكى يفهم تخيلات(\*) بطل رواية "Jensen" اضطر للاستعانة  
بتخيلاته الشخصية.

ألم يتقمص فرويد شخصية هانيبل مما جعله يتوقف عند بحيرة  
ترازمين وذلك عندما كان في إيطاليا (١٩٠٧) إن تفسير فرويد لعمل  
"Jensen" لا يزيد بالحياة النفسية لهذا الأخير أو لبطله بقدر ما  
يطلعنا على الحياة النفسية للمفسر، وقد كتب ليونج Jung في رسالة  
عام ١٩٠٧ يقول: «إنه لا يزيد معرفتنا بشيء ولكنه يتيح لنا  
الاستمتاع «التأمل» بثرواتها.

### ٤ - أزمة النقد؟

ربما فضل معارضو منهج التحليل النفسي في النقد القول بأن ما  
يتيح لنا هو «الاستمتاع بنواقصنا» لأنهم أكثر استعداداً لاكتشاف  
هواجس صاحب النص التفسيرى بدلا من أى شيء آخر. وقد عبر  
بوميه René Pommier في رسالة هجائية<sup>(١٠)</sup> عن رفضه لتطبيق

(\*) تغييلات جميع تخيل Fantasmie. (م)

مناهج التحليل النفسى فى مجال النقد الأدبى.

وقد لا يكون هذا مصدر القلق الأهم. ففي رسالة هجائية سابقة «للشجار» القائم وقد أصبحت منسية اليوم لسوء الحظ، شدد جراك Julien Gracq على أثر «البلبله والريبة» الذى يتركه الإلب المعاصر وبالأخص النقد المعاصر.

«أسبوع بعد أسبوع، تشير بوصلة النقاد على التوالى إلى جميع اتجاهات نواره الرياح - وهذه الرياح تميل إلى وصفها على أقل تقدير بأنها رياح خفيفة ومبتلبة. فالعصر رغم الفيض الواضح فى المواهب النقدية (وقد تكون هذه سمته الأساسية) يبدو عاجزاً من المباشرة فى ترتيب إسهاماته بنفسه. لا ندرى إذا كان الأدب يعانى من أزمة. ولكن الأمر الواضح وضوح الشمس هو أن هناك أزمة فى الحكم الأدبى<sup>(١١)</sup>.

والغريب إذن، أنه فى الوقت الذى يتبين فيه أن النقد عاجز عن الحكم لم نعد نعلم أى حكم تصدره على النقد نفسه لكثرة الاتجاهات التى يسير فيها ولاختلافها والتى غالباً ما تدهشنا.

ولكن لا يجوز لنقد النقد أن يكتفى بالحكم إذ أن النقد فى حد ذاته لم يكتف بذلك. نعلم جيداً أن هذه اللعبة قد تقوده إلى الدمار أو إلى العقم. ومن الطريف أن نلاحظ أن أكبر مؤلفين فى القرن العشرين، إليوت T.S. Eliot وريلكه R.M. Rilke لاحقاً النقد بلغعاتهما «إذ يقول ريلكه فى رسائله إلى شاعر شاب *Lettres a un jeune poète* لا يوجد شىء أردأ من كلمات النقد فإنها لا تقود إلا لسوء تفاهم» ناجح بدرجة أو بأخرى بينما كانا أعمق ناقدتين.

ولكن لا داعي أيضا للحماس الزائد، وليس تكاثر الكتابات النقدية شيئا مفرحاً دائماً، لأن الكتابات ذات المستوى المتدنى، أو المعقدة بغير داعٍ للتعقيد أو الشمولية المحضة، هي الأكثر عدداً. ولقد فضل دوبروفسكى Dubrovsky أن يتكلم عن «مدفن النقد» بدلا من الكلام عن «متحف النقد» ونشاركه رأيه في ذلك. وأيضا عندما يعتبر أن الفضل البالغ للنقد الجديد (...) والحدائق الحقيقية عند أفضل ممثليه هي أن هذا النقد الجديد قد أيقظ النقد أخيراً من نومه القديم<sup>(١٧)</sup> وذلك لأنه كما قال دوبروفسكى Dubrovsky أعاد النقد إلى الأدب «إذ أنه كما رأينا يوجد نقد أدبي في غنى عن النقد الأدبي وهو لا يستحق الاحتقار» ولكن لأنه دفعه إلى التساؤل حول نفسه، أي حول مناهجه وأهدافه، والأهم من ذلك حول جوهره. والجوهر هو التساؤل الدائم. وبذلك فقد يستحق النقد الأدبي أن يقال عنه أنه في موضع التساؤل.

## مراجع الفصل الخامس

- (1) Pourquoi la nouvelle critique ? Mercure de France 1966
- (2) "Nouvelle critique ou nouvelle imposture" J.J. Pauvert 1965
- (3) "Les sandales d'Empédocle", P. 9-10
- (4) "Pourquoi la nouvelle critique" p. 267
- (5) Georges Poulet: "une critique d'identification dans les chemins actuels de la critique" pp. 9 et 59
- (6) Magny Claude - Edmonde: "Littérature et critique" Payot 1971, pp. 39 - 48
- (7) Jean Starobinski: "La relation critique", Gallimard 1970 pp. 12 - 13
- (8) "Nouvelle critique ou nouvelle imposture" pp. 88 - 89
- (9) Charles Maurin : "Des Métaphores obsédantes au mythe personnel " José Carti, 1962 , p. 212
- (10) "Raison في مجلة René Pommier نشرت رسالة يومية  
"Phallus Farfela" العدد ٣١ تحت العنوان: "Présente
- (11) Julien Gracq: "La Littérature à L'estomac" J.J Pauvert, 1961
- (12) "Pourquoi la critique", pp. 270 - 271





## فهرست المصطلحات

### A

Actants (Greimas)	عوامل
Analyse du récit	تحليل الخبر
Archétypes	النماذج الأصلية
Art Poétique (Horace)	فن الشعر

### C

Carré sémiotique (Greimas)	المربع السيميائي
Cercle linguistique de Moscou	نادى موسكو للألسنية
Cercle linguistique de Prague	نادى براغ للألسنية
Contes Merveilleux	أقاصيص غرائبية
Critique normative	النقد المعيارى
Critique Thématique	النقد المدارى (أو الموضوعى أو التيمى)

### D

Diachronie (Saussure)	التعاقب
Diègèse (Genette)	الخبر
Discours	خطاب
Distributionnalisme (Harris)	توزيعية
Durée (Genette)	المسافة الزمنية أو السربية

## E

Ellipse (Genette)	حذف
Emetteur	المرسل
Enoncé	القول
Etat de langue (Saussure)	حالة لغوية

## F

Fantasme (Lacan)	تخييل
Focalisation (Genette)	بؤرة السرد
Fonctions (Propp)	وظائف
Fonction syntaxique	وظيفة نحوية
Formalistes russes	الشكلائيون الروس

## G

Géolinguistique	جغرافية الألسنية
Géno - Texte (Kristéva)	النص التكويني
Genre littéraire	نهج أدبي - الجمع : نهج
Glossématique (Hjemslev)	علم المصطلحات

## H

Histoire	قصة
----------	-----

## I

Infractions Perspectives(Genette)	المخالفات التي يرتكبها الراوى بالنسبة إلى التراتب الزمنى للخبر بالإشارة إلى أحداث مستقبلية: مخلفات ذات علاقة بالأحداث المستقبلية
Infractions Rétrospectives(Genette)	المخالفات التي يرتكبها الراوى بالنسبة إلى التراتب الزمنى بالإشارة إلى أحداث ماضوية: مخالفات مترتبة على استرجاع الأحداث الماضية
Invariants (Propp)	ثوابت

## L

Linguistique	السننية (اسم) ، لغوية (صفة)
Linguistique du discours	السننية الخطاب
Littérarité (Jakobson)	أدبية النص: مفهوم أدبية النص أى السمات التي تجعل من نص ما نصا أدبيا
Logique des possibles narratifs (Brémont)	منطق للممكنات السردية

## M

Matériau verbal	مادة كلامية
Message	مرسلة
Message verbal	مرسلة كلامية
Morphologie du Conte (Propp)	تشكلية القصة أو الاتصاف
Mouvements narratifs (Genette)	حركات سردية
Mythe Personnel (Mauron)	الأسطورة الشخصية
Mythocritique Narrateur	النقد الأساطيري الراوي (شخصية أسند إليها دور رواية القصة وهو ليس مؤلف العمل)

## N

Narrateur Extradiegetique (Genette)	راو من الخارج
Narrateur hétérodiégétique (Genette)	راو مغاير
Narrateur Homodiégétique (Genette)	راو مماثل
Narrateur intradiegetique (Genette)	راو من الداخل
Narrateur /Narrataire	الراوى المرسل / الراوى المرسل إليه

Narration	السرد (أى العملية الراوائية التى يتولاها الراوى)
Névrosé	عصابى
Niveau syntaxique	المستوى التركيبى أو النحوى

## O

Ordre du discours	الترايب الزمنى فى الخطاب
-------------------	--------------------------

## P

Pause	توقف
Phéno - texte (Kristéva)	النص الظواهرى
Point de vue (Genette)	زوايا الرؤية
Poétique (Aristote)	نظرية الإبداع
Poétique (Valéry, Jakobson, Todorov, etc)	الشعرية
Problèmes de durée	المسائل المتعلقة بالمسافة الزمنية/ السربية
Problèmes d'ordre temporel	المسائل المتعلقة بالترايب الزمنى
Psychocritique (Mauron)	النقد النفسى
Psycholinguistique	علم نفس الألسنية

## R

Récepteur	المستقبل
Récit (Genette)	الخبير

Rhétorique (Aristote)	علم البيان
Roles actanciels (Greimas)	أنوات العوامل
Roles naratifs (Brémond)	الأنوار السردية

## S

Scène (Genette)	مشهد
Sémanalyse (Kristéva)	التحليل السيمي
Sémiotique	سيميائية
Séquences	مقاطع، متاليات، حلقات
(Propp, Barthes etc)	
Séquences complexes	متاليات مركبة
(Brémond)	
Signe	علامة
Signifiante (Kristéva)	الدالالية
Signifiant (Saussure)	دال
Signification	المعنى المباشر، الدلالة
Signifié (Saussure)	مدلول
Sociolinguistique	علم اجتماع الأسفنية
Sommaire (Genette)	موجز
Sphères D'action (Propp)	دوائر الفعل
Structuralisme	بنائية
Structuralisme génétique	بنائية تكوينية
Stylisticiens	أسلوبيون

Stylistique	أسلوبية
Synchronie (Saussure)	التزامن
Syntaxe fonctionnelle (Barthes, Brémond)	النحو الوظيفي
Syntaxe narrative (Greimas)	النحو السردى
Syntaxique	تركيبى، نحوى

## T

Temps du récit	الزمن فى الخبر، الزمن الخبرى
Thème	مدار
Transformationnalisme (Chomsky)	تحويلية
Triades (Brémond)	ثلاثيات
Typologie des personnages	تصنيفية الشخصيات

## U

Unité linguistique	وحدة لغوية
Unités narratives	الوحدات السردية

## V

Verbal	لفظى أو كلامى
Vision avec (J. Pouillon)	رؤية مع
Vision du dehors (J. Pouillon)	رؤية من الخارج
Vision par derrière (J. Pouillon)	رؤية من الخلف

## محتويات الكتاب

٧	تقديم
١١	مقدمة
١٩	الفصل الأول : الوصف
٤١	الفصل الثاني : المعرفة
٨٧	الفصل الثالث : الحكم
١١٥	الفصل الرابع : الفهم
١٤٩	الفصل الخامس : النقد في موضوع التساؤل
١٦٧	فهرست المصطلحات



مطابع  
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٩/١٨٨٣

---

I.S.B.N 977 - 01 - 6278 - 7





المعرفة حق لكل مواطن وليس للمعرفة سقف ولا حدود  
ولاموعد تبدأ عنده أو تنتهى إليه.. هكذا تواصل مكتبة الأسرة  
عامها السادس وتستمر فى تقديم أزهار المعرفة للجميع. للطفل  
.. للشباب.. للأسرة كلها.. تجربة مصرية خالصة يعم فيضها ويشع  
نورها عبر الدنيا ويشهد لها العالم بالخصوصية ومازال الحلم  
يخطو ويكبر ويتعاظم ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة  
لكل أسرة... وأنى لأرى ثمار هذه التجربة يانعة مزدهرة تشهد  
بأن مصر كانت ومازالت وستظل وطن الفكر المتحرر والفن المبدع  
والحضارة المتجددة.

سوزان مبارك



١٢٥ قرشاً

مكتبة الأسرة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٩